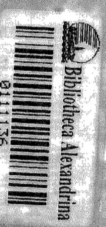
جان ماري شيفر

الفن في العصر الحديث

الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا

ترجمة:

د. فاطمة الجيوشي



دراسات فلسفية

٢٥

الإشراف الفني :
زهير الحمد
الخطوط :
عبد الرزاق قصيباتي

الفن في العصر الحديث

دراسات فلسفية

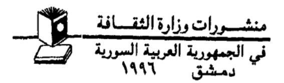
« ٢٥ »

جان ماري شيفر

الفن في العصر الحديث

الاسطيطيقا وفلسفة الفن
من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا

ترجمة:
د. فاطمة الجيوشي



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٦

العنوان الاصلي للكتاب:

فلسفة الفن في العصر الحديث

علم الجمال وفلسفة الفن من القرن

الثامن عشر حتى يومنا هذا

L'ART DE L'AGE MODERNE
L'ESTHETIQUE ET LA PHILOSOPHIE
DE L'ART DU XVIII A NOS JOURS

NRF ESSAIS
GALLIMARD - 1992

الفن في العصر الحديث: الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا = L'ART DE L'AGE MODERNE/ جان ماري شيفر؛ ترجمة فاطمة الجيوشي.- دمشق: وزارة الثقافة،١٩٩٦ .-٤٩٦ص؛٢٤سم.- (دراسات فلسفية؛ ٢٥).

١- ٧٠١ ش ي ف ف ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- شيفر ٥- الجيوشي ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ٦٢٧/ ٥ / ١٩٩٦

مقدمــــة

في مجال التفكير في الفن يمكن ان نلاحظ منذ بضع سنوات الظهور المتلازم لظاهرتين متناقضتين في المظهر. الاولى هي تعاظم فريد لازمة منح الشرعية- بله الهوية- للفن المعاصر. وتجد تعبيرها بشكل خاص في التعدد المتنامي على الدوام للمقالات والخطابات الهجائية التي تهاجم الوضع الراهن للفن وتتساءل «كيف امكننا الوصول الى هنا». الاجابات عن هذا السؤال متنوعة ولكن جميعها تقريبا تمر عبر اعادة وضع ما يدعى بـ«الفن الحديث» موضع السؤال، وعديدة تلك التي تنادي بالعودة الى الفن الكلاسيكي او تنشد المدائح للانتقائية المعتدلة. هذه الاجابة المنتشرة بشكل خاص في ميدان الفنون التشكيلية، تمكن ايضا ملاحظتها في الموسيقا، حيث تبدأ بالظهور عمليات جرد حساب فقدت اوهامها للموسيقا السيريالية (*)اوفي الأدب حيث المطالبة من كل الجهات بالعودة (او ما يعتقد انه كذلك) الى «الأرث الأدبي العظيم» ومنهم ممن كانوا في الماضي حملة أواني البخور الأكثر تحمسا للطليعة «الثورية» يكتشفون على حين غرة أذواقاً عاقلة. والبعض الاخر، اكثر نبوئية يصيحون ان العلاجات المقترحة (كلاسيكية انتقائية) ليست سوى علاجات وهمية. المريض يحتضر، وموته-نهاية الفن التي غالبا ما اعلن عنها- لن يتأخر.

الظاهرة الثانية، المتناقضة كما يبدو مع هذا الحنين المنتشر هي اهتمام متجدد بعلم الجمال، او على الأقل جماليات كانط. ومن سيعترض على هذا؟ لقد ازيحت الجماليات الكانطية لزمن اطول مما يلزم من قبل النظريات التفسيرية المتنوعة للفن والتي تصدرت الساحة منذ المدرسة الرومنسية.

(*) م sérialisme نوع من التأليف الموسيقي الحديث يخرج من قواعد الموسيقا

ولكن ميلادها الجديد غالباً ما يسير في دروب غريبة. فجان فرانسوا ليوتارد (J. F. Lyotard) على سبيل المثال، وهو على الأقل واحد من عهد ما بعد الحداثة المدافعين عن الفن الطليعي، يتوقف بشكل اساسي عند نظرية السمو (théorie du sublime) ويعيد شرحها ضمن رؤية تجمع بين ادورنو[1] (الفن بوصفه قوة تمرد) وهيدجر (الفن بوصفه معاشاًEreignis، حدثاًاو ظرفاً تسمح له بمنح الفن الثوري صفة الشرعية: «تشكل النزعة الطليعية (. . .) النواة في الاسطيطيقا الكانطية للسمو[2]» ولكن نظرية السمو في كتاب «نقد ملكة الحكم» ما هي إلا قطعة مقحمة، يصعب دمجها في التحليل الكلي للحكم الفني[3]، ومن ناحية ثانية، وليوتار نفسه يقر بذلك، لايطبق كانط صفة «السامي» على الاعمال الفنية، بل على الموضوعات الماثلة فيها: ان «السامي» ينتمي الى جمالية الطبيعة لا الى نظرية في الفن[4]. لماذا إذن نسعى إلى اسباغ صفة الشرعية على الفن الطليعي عند كانط، ومع الحاحنا على اخفاق النموذج التطوري المستلهم من الهيجلية («القصة الطويلة» التي حكمت بشكل أو بآخر دائما غلواء النزعة التاريخية «الحداثوية»)؟إلا لان ليوتار ما زال يرى انه لا يمكن للفن ان يستغني عن تسويغ فلسفي؟ والحقيقة هذا الافتراض الاولي خليق بالتفكير. اما فيما يتصل باعادة قراءة الجماليات الكانطية التي اقترحها لوقا فيري[5] (luc Ferry)، فانها ترمي اساسا الى تنمية نظرية الفردية السياسية ونظرية في الأخلاق والتي باسمها يرى الطليعيون انفسهم معرضين للنقد: في داخل هذه المقاربة اذن يلحق الاسطيطيقاوالفن بالفلسفة الاجتماعية. مؤكد ان كانط نفسه يتصور الاسطيطيقا ضمن منظور مثل اعلى تواصلي متعالي: غير انني ساسعى الى بيان ان هذه الطوباوية(اليوتوبيا) في شفافية جمالية لا يسعها تاسيس نظرية في الفن، ولا يسعها بشكل خاص -الا اذا وقعنا في ملائكية متعالية- تأسيس نظرية «اجتماعية» للفن- كما يبدو ان فيري يفكر فيها. ومن جانب آخر هناك ما يكشف او يوحي- غالبا ما ننسى ذلك- ان نموذج الجميل عند كانط هو الجميل الطبيعي (الجمال الطبيعي) لا الجميل الذي يصنعه الفن.

لعل امكان استخدام النص نفسه في تقريظ الطليعيين او في نقدهم هو بكل بساطة الاشارة الى أنه ليس بوسع الاسطيطيقا الكانطية ان تقدم لنا نظرية الفن الحديث. ان اهميتها التاريخية، وما برحت راهنة، لا تكمن فيما تقوله لنا عن الفن-، ولا في «انقـاذ» الاسطيطيقا بنظرية الاخلاق المرسومة في نظرية السمو، بل بما يمكن ان تعلمنا به عن وضع «القول حول الفن». اما الفن فيما يخصه، وانا على يقين في ذلك، سيتوصل بشكل ممتاز لتدبير اموره بنفسه.

ان ازمة الفنون المفترضة هي بالفعل قبل كل شيء ازمة القول الذي يمنح الفنون شرعيتها، وذلك امر اخر تماماً. وحسبنا تصفح المجلات الفنية او الملحقات الادبية لنتيقن من أن الأزمة هي أزمة قول. ومما لاشك فيه ان الموقف الاكثر كاريكاتورية يتجلى بشكل خاص في مجال الفنون التشكيلية: حيث تكون القاعدة هي الهراء والابتذال، أي غياب كل معيار تقويمي متماسك. هكذا نسدد الامتياز الباهظ الذي نمنحه «للتفسير العميق» (الذي يعتمد على علم النفس التحليلي أو التفكيك، الخ)- الذي تتعذر اعادة انتاجه وهو منح ذاتي للشرعية على حساب «التفسير السطحي»[٦].
اي الوصف التحليلي للاعمال الفنية- القابل للاعادة والذي يمكن بلوغه بتحقق بين- ذاتي صادق. ومع ذلك من حق القارىء ان يتوقع من الناقد الفني، اولا، ان يصف له العمل االفني الذي يدعوه الى رؤيته، ثم يقيِّمه بالاستناد الى محكات واضحة (يمكن للقارىء كما يمكن للفنان ان يرفضها): اما فيما يتصل بالتفسير، اذا كان على العمل الفني ان يظل تجربة، فعليه ان يكون بادىء ذي بدء من شؤون التقبل الفردي[٧]. من المؤكد ان الفن التشكيلي الحديث في معظمه فن وصفي (شأن الفن الهولاندي)[٨]:
ولكن وصف لوحة وصفية هو بشكل مفارق شأن اصعب من تقديم مقابل كلامي متواصل عن لوحة قصصية، وكما كان مؤرخ الفن الذي يتناول الرسم الهولاندي يلجأ الى القراءة الرمزية للوحات التي تبدو له بدون ذلك صماء، يلجأ الناقد الفني

المعاصر الى الشرح ليتخلص من عمل الوصف الشكلي ولكن سبب «التيسير» هذا يتعزز بشكل فريد بالسيطرة العامة للنموذج التفسيري في الحديث عن الفنون .

ان الوضع في الميدان الادبي لا يبلغ بالتاكيد هذه الدرجة الكارثية : غير ان النقاد القادرين على تسويغ تقديرهم لكتاب ما بتحليل لغايته، ولبنائه، وللغته هم قلة- يفضلون الاقتصار على خلاصة وصيغ سحرية تخص سر الكتابة او الاسلوب (ومع ذلك يبتعدون عن الوصف) . يبدو لي ان الوضع في الولايات المتحدة اكثر خطورة : مساحات باكملها للنقد الجامعي تسير على الماء كما يشاء لها الانحراف التفكيكي الذي كان رواده بلا ريب اول من اسف من سمة الاتباعية والسطحية المخيفة . كما انتهى الكفاح ضد نزعة علمية- وضعية مغالية، او «الايديولوجيا القامعة» الى ازدراء المهمات التحليلية والوصفية (وإلى جهل بأدواتها من جراء ذلك) واستبدالها بـ «تفسيرات عميقة مهجنة بفلسفة لم يتم استيعابها .

ينبغي ان لا ندفع الملائكية الى درجة الاعتقاد بحاجز كتيم بين مصير الفنون والاقوال التي تقال بصددها . وهكذا فان التصور التاريخاني للتطور الفني الذي كان تصور القول النقدي المرافق للفن الحديث يضطلع بنصيب من المسؤولية في الدرب المسدود التصغيري الذي انتهت اليه بعض قطاعات الفنون التشكيلية . غير أن الطليعيين لم يخترعوا هذا القول، بل، كيفوه مع حاجاتهم على اكثر تقدير . ولهذا من الوهم المعارضة بين «حداثة جيدة»، تكون، على سبيل المثال، مثل حداثة بودلير، وحداثة «سيئة» هي حداثة الطليعيين(٩) : «ترتكز الاثنتان، فيما وراء الفروق بينهما (فيما يتصل، على سبيل المثال، بمسألة«التقدم») على تصور متطابق للفن . فمن الاكثر حكمة، بلا ريب، التسليم بعدم امكان ارجاع الاعمال الفنية الى المشروعات، كما لا يمكن بالاحرى ارجاعها الى النظريات، الى الحركات، او الى المدارس . هنا، كما في مكان آخر، لابد لنا من وضع الأشياء في نصابها : كما بقي شعر

هولدرلين بعد موت الفلسفة المثالية، وشعر بوذلير بعد جمالية «الجديد»، سيبقى رسم كاندنسكي بعد الصوفية الطليعية . لا يمكن الحكم على العمل الفني الا على ما ينتجه : ان حكما يطلق على نظرية او رؤيا للعالم تنتمي اليها لا يكفي ابدا لانقاذه، أولادانته . الاعتقاد بما هو خلاف ذلك- الاعتقاد، على سبيل المثال، بامكان تحديد قيمته بالنظر الى هذا او ذاك من التطور التاريخي المسلَّم به- يعني الوقوع ضحية هذا القول عن الفنون الذي يحتضر امام ناظرينا والذي جهل -بين امور اخرى- استحالة ارجاع الفعل الفني (ولكن ايضا : كل فعل) الى اجراءات منحه الشرعية الاجتماعية، والفلسفية، والدينية او غير ذلك.

ما هو هذا القول؟ بشكل ما يتجلى وهمه المكون في السؤال الذي يزعم أنه سؤال اساسي ولا يني عن طرحه : «ما هو الفن؟» منذ مئتي عام تقريبا، ما انفك هذا السؤال الذي بقي هامشياً حتى ذلك التاريخ، في الوعي الفني والفلسفي، كما في الوعي الانساني بكل بساطة، يزداد اهمية الى حد أن بعضهم كان يرى أن غاية ممارستهم في مجال الفنون التشكيلية تكمن في البحث عن الإجابة عنه . وهكذا سيقول كاندنيسكي بخصوص الفن الحديث :

ان «ماذا» الفن الحديث لن يكون بعد الآن الـ«ماذا» المادية، الموجهة نحو الشيء (او الموضوع) للعصر الفائت، بل «عنصر داخلي فني، روح الفن. . .[١٠]» وفي ايامنا ليست المدرسة التصغيرية والفن التصوري (المفهومي) سوى النهايات القصوى لهذه الحركة-اما، على شكل ارجاع العمل الى نواته الموضوعية المفترض استحالة ارجاعها (التصغيرية)، واما تبخره في بناء نظري حيث لا يكون الموضوع الظاهرة أكثر من رقم معتم(الفن المفهومي) . اتجاهان اجازا احيانا طرح اسئلة مثيرة للاهتمام حول الفن- وان لم تؤدي دائما الى اعمال فنية قيمة- ولكن البحث الماهوي عديم المعنى بشكل اساسي : ليس الفن شيئاً مزوداً بماهية جوانية[١١]، انه كما كل موضوع

قصدي يكون(ويصير) ما يصنعه الانسان منه ويصنعون منه الاشياء الاكثر تنوعا. ان تطوره لا يقودنا من الثانوي نحو الاساسي: ولا يحدث ابداً الا تغيير للقواعد او المثل الاعلى، وليست التصغيرية، وهي شكل من اشكال الفن التشكيلي، اكثر أو أقل حقيقة من التعبيرية المجردة والتكعيبية، فن الايقونات والنحت البوذي الياباني- او اي اسلوب آخر. لئن كانت كل اشكال الفن، كل الاعمال لا تسترعي انتباهنا بشكل متماثل (ولكن ما يسترعي الانتباه بشكل اساسي يتغير بتغير العصور، والثقافات، والبلدان، والاوساط الاجتماعية، والافراد، ومزاج الساعة)، ولا نمنحها كلها القيمة نفسها لا يجعل بعضها اقرب الى «ماهية» الفن من بعضها الآخر.

ان البحث عن المكونات الاساسية، او النهائية للفن ليست مع ذلك سوى جانب -جانب فعال بشكل خاص في الفنون التشكيلية- من الاجابة عن السؤال: «ما هو الفن؟» لقد اعتقدوا على نحو اكثر اساسية ايجاد ماهيته في وضع معرفي خاص به وحسب، بل وبشكل خاص جعله في آن معاً العلم الاساسي وعلم الأسس(١٢): يقولون لنا إن الفن معرفة وجدية. ، وأنه الكشف عن حقائق نهائية، لا تبلغها الفعاليات المعرفية الدنيوية، او يقال: انه تجربة متعالية تؤسس وجود الانسان- في- العالم ، او يقال ايضا: انه تقديم ما يمتنع تصوره، عن حدث الوجود، - وهلم جرا. والقضية بكل اشكالها وصيغها، من أكثرها عمقاً الى اكثرها تفاهة تتضمن تقديس الفن، بوصفه علماً من مستوى او نطولوجي قبالة الفاعليات الانسانية الاخرى التي تعد بمثابة فاعليات استلاب، عجز، او يعوزها الصدق. ان ما يجهله او يتجاهله بعض عارضيها المعارضين الاكثر حماسة هي قضية تفترض ايضاً نظرية في الوجود: اذا كان الفن معرفة وجدية، فمعنى ذلك وجود حقيقتين (واقعيتين)، واحدة ظاهرة، يبلغها الانسان بعون حواسه وذهنه المحاكم وأخرى متوارية لا تنفتح الا للفن (وايضاً للفلسفة). واخيراً يرافقها تصور للقول (الحديث) حول الفنون: وتقع على عاتقه مسؤولية تقديم منح شرعية

فلسفية لوظيفة الفن المعرفية الاونطولوجية. مما يعنى في الحقيقةان على الفنون والاعمال الفنية ان تقدم شرعيتها فلسفيا(١٣). ولكنهم لن يبلغوا ذلك الا بشرط تطابقهم مع «ماهيتهم» الفلسفية المسلَّم بها: ومن هنا بالضبط تأتي ضرورة ان يتصور الفنانون اعمالهم بوصفها اجابات عن السؤال: «ماهو الفن؟»، يفهم بمثابة سؤال عن شرعيته. وهكذا تقفل الحلقة: ان البحث عن الماهية هو في الحقيقة البحث عن شرعية فلسفية.

ان النظرية المجـــردة للفن- هذا هو الاسم الذي يمكن اعطاؤه لهـــذا التصور- تجمع اذن قضية تخص موضوعاً (Objectal) («الفن[...] يؤدي مهمة اونطولوجية.. (١٤)» وقضية منهجية لدراسة الفن، يجب تسليط الضوء على ماهيته، اي على وظيفته الاونطولوجية). نظرية «مجردة»، لانها وفي تنوع الأشكال التي تتخذها على مدى العصور فانها تستنتج من نظرية عامة للميتافيزيقا- أكانت منهجية مثل نظرية هيجل، ام نَسَبية مثل نظرية نيتشه، ام وجودية مثل نظرية هيدجر- تمنحه الشرعية. ومن المفروغ منه ان تعريفات الفن المقترحة علي هذا النحو ليست ما تقدم نفسها من أجله. وتقدم نفسها بشكل يقوم على القواعد، على «الوصف»، شكل تعريف بالماهية، بيد أن كون الفن بلاماهية (بمعنى هوية جوهرية)، وليس ابدا ما يصنعه منه الانسان فهي في الحقيقة تعريفات تقييمية (تحدد الاعمال كأعمال فنية بقدر ما تتطابق مع مثل اعلى (نموذج) فني نوعي- نموذج تعريف مزعوم بالماهية).
نظرية الفن بالحرف الكبير، لانها فيما وراء الأعمال والانواع، تضفي كيانا متعاليا يفترض منه «تأسيس» تنوع الممارسات الفنية ويتصف بأولوية اونطولوجية عليها: هذه الاولوية وحدها للماهية بوصفها كيانا متعاليا تسمح للقول الضروري (ضرورة منطقية) ان يقول ما هو الفن «بوصفه كذلك»، اي انه يقدم التعريف التقييمي بمثابة تعريف تحليلي.

عمليا، منذ مئتي عام، هذه النظرية المجردة للفن هي الرأي (doxa) للتفكر حول الفنون، وتجدها هكذا- كقول شائع- عند هيجل الذي يرى ان

الفن يكشف عن «الالهي، عن الاهتمامات الاكثر سموا للانسان، عن الحقائق الاكثر جوهرية للروح»(١٥). عندما يعرض هذه القضية في عشرينيات القرن التاسع عشر، لايشعر انه ملزم بتسويغها: وبتقديمها يعرف انه على وفاق مع معظم معاصريه المثقفين. وعندما يكتب مارتان هيدجر عام١٩٣٥: «دائما عندما يقتضي الموجود بكماله بوصفه هو ذاته التأسيس (التأصل) داخل المفتوح، يبلغ الفن ماهية مصيره التاريخي بوصفه تأسيساً إنه (انفتاح الموجود) يفرض نفسه في العمل الفني، ويؤدّي هذا الفرض بالفن»، (١٦)فهو لا يقول شيئاً مختلفا عما قاله هيجل قبل اكثر من قرن، مع اختلاف المفردات. هو ايضاً (هيدجر) لا يشعر بأنه ملزم بتقديم شرعية موثقة، فهو يعرف نفسه انه على اتفاق ليس وحسب مع الكثير من معاصريه، ولكن بشكل خاص مع اسلاف أجلاء: هيجل بالطبع، ولكن ايضاً هولدرين، نوفاليس او شيلينغ الشاب، وبعد ذلك، شوبنهور او نيتشه الشاب. العديد من اسماء فلاسفة وشعراء- فلاسفة: ذلك انه في الاصل تشكل القضية جزءا من استراتيجية «فلسفية»- ولكنهافرضت نفسها بعد ذلك على عالم الفن؛ العديد من الاسماء الالمانية ايضاً: لانها باصلها وصياغتها النظرية الاكثر عظمة (و الاكثر تأثيراً)، تتصل بإرث ألماني- ولكنها سرعان ما انتشرت في كل أوربا.

لقد لعبت النظرية المجردة للفن دور منح الشرعية لعصر بأكمله للفن الغربي، العصر الذي يشار اليه بشكل عام باسم العصر «الحديث»؛ ان نوعية بعض الاعمال التي ظهرت في اطاره تسوغه بلا ريب وبشكل عريض امام عيون ذريتنا البعيدة (ان وجدت). ولكن الامور تجري على غير هذا بالنسبة لنا: لاننا تشربكنا فيها، غالبا باستمتاع، احيانا بشعور شقي، نادرا بشكل واضح- كل جيل يعتقد انه يجدد وهو لا يقوم الا بتكرار الجيل السابق بتغيير بعض مفرداته. من ناحية اخرى في الازمة الراهنة للقول حول الفنون ثمة اشارة لا تخدع: النظرية المجردة مهترئة حتى آخر خيط فيها. وقد آن أوان

الخروج من الاحتجاز الذي وضع فيه القول حول الفنون، وكي نفلح في ذلك من المهم قبل كل شيء ان نفهم ما ألزمنا به وساقنا الى جهله او سوء معرفته.

باختصار المسألة هي مسألة الوظيفة التاريخية لتقديس الفن. اين وكيف انعقد مصيرها التاريخي. اية حاجة تلبي - واية وظيفة تستمر في ادائها؟

بضع جمل من ڤاليري تضعنا على الدرب. في ١٩ تشرين الثاني من عام ١٩٣٧، القى ڤاليري محاضرة بعنوان «ضرورةالشعر». يذكر ببداياته الشعرية في نهاية القرن التاسع عشر: «عشت في وسط شباب كانوا يرون في الفن والشعر نوعا من الغذاء الاساسي يستحيل الاستغناء عنه، واكثر من هذا: غذاء روحاني. في تلك الفترة كنا نحس احساساً مباشراً بميلاد نوع من العبادة، دين من نوع جديد يقدم صورة لمثل هذا الوضع الروحي، شبه صوفي كان يسود في ذلك الحين الهمنا او نقل الينا من احساسنا الشديد جدا بالقيمة الكلية لانفعالات الفن. وحين نعود الى شبيبة العصر، الى ذاك الزمان المشحون بالروح اكثر مما في الزمن الحاضر والى الاسلوب الذي اقتربنا فيه من الحياة ومعرفة الحياة، نلاحظ ان كل شروط التكوين، ابداع شبه ديني كانت كلها مجتمعة آنذاك. وبالفعل، كان يسود، في تلك الفترة، نوع من الخيبة من النظريات الفلسفية، من ازدراء لوعود العلم والتي اساء اسلافنا تفسيرها ومن هم أكبر منا سنا وكانوا كتابا واقعيين وطبيعيين والاديان خضعت لهجوم النقد الفقهي والفلسفي. والميتافيزيقا كانت تبدو وقد أجهز عليها كانط(١٧).

يصف ڤاليري القرن التاسع عشر في نهايته، ولكن رجوعه الى كانط يؤشر الى نهاية قرن آخر، القرن الثامن عشر. لم يكن هذا مجرد صدفة: كما سيقوم الطليعيون بذلك لاحقا، ان الرمزية في نهاية القرن التاسع عشر، ابعد من ان تجدد، وهي لم تقم الا باستعادة مأساة عمرها قرن، دراما الثورة

الرومانسية وردة فعلها على الفلسفة الكانطية . ان الوصف الذي قدمه ڤاليري يدوي كما صدى متأخر لصوت فريد ريك شليغل أو رومانسيين المان آخرين . الابطال عينهم (الدين ، الفلسفة ، العلم ، الفن-او نموذجه المثالي : الشعر) ، الفعل عينه (ازمة الاسس الفلسفية وبشكل اوسع الروحية) ، النتيجة عينها(الفن- او الشعر-بمثابة مخرج من الازمة) .

ذلك انه ينبغي وضع ميلاد النظرية المجردة في الفن في نهاية القرن الثامن عشر . تكوينها ، اي تكوين «الثورة الرومانسية» هو اولاً وقبل كل شيء الرد على ازمة روحية مزدوجة أزمة الاصول الدينية للواقع الانساني وازمة الاصول المتعالية للفلسفة . الازمتان مرتبطتان بعصر الانوار وتبلغان اوجهما- الفكري- في المانيا مع النقدية الكانطية . هنا ينبغي ان لا تضللنا كلمة «ثورة» : لقد كانت الثورة الرومانسية ثورة «محافظة» بشكل اساسي لانها قامت في الاساس على المحاولة لقلب حركة الانوار ، نحو علمنة الفكر الفلسفي والثقافي . ينجم ميلادها بلا ريب من تآزر عوامل اجتماعية ، وسياسية ، وفكرية عديدة (بينها بالتاكيد الثورة الفرنسية ، ولكن ايضاً ، تحرر الفنانين الاجتماعي ، اي الاهمية المتزايدة للسوق بوصفه منظما مؤسسيا) . ولكن التناذر الرومانسي بشكل اساسي مزدوج : من جهة ، تجربة ضياع الاتجاه المرتبط بالتمايز المتزايد لمجالات الحالات الاجتماعية المتنوعة ، ومن جهة اخرى الحنين الذي يمتنع قمعه الى اعادة الاندماج المتناغم والعضوية لكل جوانب هذا الواقع المعاش بوصفه مشوشا ومبعثرا . لقد فقد الزمن الحاضر سحره (هيجل ، لوكاتش وعدد لا يحصى من مفكرين آخرين يستعيدون هذا الموضوع) وحدة هذا العالم لم تعط اذن ، يجب اعادة بنائها ، هوس فلسفي ولاهوتي في الاعماق- وهكذا عاشه اولا فريد ريك شليغل ، ونوفاليس ، وهولدرلين ، وشيلينغ وهيجل .

ان الفلسفة الكانطية هي النقطة الحساسة في هذه الازمة . لقد عُدَّت الفلسفة النقدية مسؤولة عن تمزق الاونطولوجيا الفلسفية واللاهوت

العقلاني مذ ذاك مصاب بكف نظري. بقدر ما، يقبل الرومانسيون بالحكم الذي اصدره كانط: ففكرتهم الفلسفية المركزية تؤكد بالفعل امتناع بلوغ التجريد الفلسفي المطلق. ولكنهم يقترحون حلا بديلا، ماهو إلا النظرية المجردة للفن: الشعر - الفن بشكل أعم - سيحل محل القول الفلسفي المتداعي. نرى ذلك: تقديس الفن يهب الفنون وظيفة «تعويض». يجب ملاحظة ان انشاءه بوصفا حيا اونطولوجيا لم يلد من قصور الفلسفة بوصفها طفرة ميتافيزيقية بل من عدم التوافق بين شكلها النظري المجرد (استنتاجي وضروري منطقيا) ومضمونها (او مرجعها) الاونطولوجي: فالعمل الفني سيستعيد اذن الطفرة الميتافيزيقية ويحقق تقديم مضمون الفلسفة. نوفاليس، على سبيل المثال، مستلهما بشكل واسع من النظريات الافلاطونية الجديدة، سيؤكد ان الحقيقة الاساسية لا يمكن بلوغها الا من خلال الوجد الشعري الذي يفلت من التجريدية العقلانية العاجزة عن تجاوز الثنائية بين ذات تعبر وموضوع التعبير: وحده الشاعر هو في الوقت نفسه ذات وموضوع، انا وعالم، واذن هو وحده يبلغ المطلق.

إن تقديس الشعر - ان لم يكن الفن - لم يكن بالتأكيد «اختراعاً» رومانسياً: ان وجه الشاعر بوصفه مفسرا للصوت، بوصفه نبيا او يرجع الى العصور القديمة وستستعيده المسيحية الوليدة بشكل نداء الى الله مدعو الى مرافقة صوت الشاعر المسيحي. وسينبثق الموضوع، من حين الى آخر، في القرون الوسطى، وفي عصر النهضة، ولكنه سيبقى، على الدوام، موضوعا هامشيا. بشكل خاص، يوجد فرق اساسي بين الثورة الرومانسية والأشكال السابقة لتقديس الشعر: ان الحماسة الرومانسية للشعر تقوم بوظيفة تعويضية قبالة ازمة التقليدية، ولم يكن الامر على هذه الصورة لدى المدافعين السابقين عن الوظيفة «الالهية» للشعر.

الا انه ليس بالامكان المطابقة ببساطة بين تقاليد نظرية الفن المجردة والرومانسية. اذ تكمن خصوصية هذه الرومانسية بالنظر الى التطورات

الفلسفية اللاحقة للنظرية في تنسيق مزدوج: لا يضطلع الفن بوظيفة اونطولوجية وحسب، بل أنه ايضاً يكون التقديم «الوحيد» الممكن للاونطولوجيا، للميتافيزيقا النظرية. حول هذه النقطة بالضبط، سينفصل «الفلاسفة» اللاحقون للرومانسية، بشكل عام، عن مخترعي النظرية. وهكذا بعد ان شاطر هيجل وشيلينغ في شبابهما التصور الرومانسي بتجاوز الفلسفة بالفن، سيعيدان تاسيس الفلسفة داخل حقوقها النظرية. في «جماليات هيجل» تتخطى الفلسفة الفن، وهي الوجه النهائي للروح. الا انه ما يزال للفن وظيفة كشف اونطولوجي، ولا يختلف التفكير الا في علاقته بالقول الفلسفي. ولكن هذا الحل المثالي سيوضع من جديد موضع السؤال، بشكل خاص عند شوبنهور، نيتشه، او هيدجر الذين سيستعيدون بأسلوب آخر مسألة العلاقة التراتيبة بين الفن والفلسفة. على سبيل المثال، سيجد نيتشه الشاب من جديد اجمالا المواقف الرومانسية، اي انه سيكرس للفن الكشف الاونطولوجي النهائي للفن (بشكله الديونيزي)، بينما سيفترض هيدجر حوارا بين الفاعليتين.

ولكن اذا حق انه مع المثالية الموضوعية تستعيد الفلسفةشعلة المطلق بشكل انه لم يعد على الفن ان يحل محلها، فالقول العلمي (بالتحديد العلم) والواقع المشترك سيستمران بكونهما وجوه فك السحر والاستلاب: بقول أخر، سيستمر الدافع العميق الذي ولد نظرية الفن المجردة - وظيفته المعوِّضة - ناشطا ومؤثرا. على الفن دوما ان يوازن غزو الثقافة الحديثة بالمعارف العلمية: فالمثالية الموضوعية، والتشاؤمية العرفانية عند شوبنهور، والنزعة الحيوية لدى نيتشه او الوجودية الهيدجرية جميعها تعارض علناً القول العلمي وتسعى الى الانتقاص من قيمته. ويمارس التعويض ايضاً حيال الواقع اليومي، الاجتماعي، التاريخي. لئن كان على الشعر ان «يجعل الحياة رومنسية» عند نوفاليس، فان هيجل سيؤكد ان الفن يحقق الموجودية الخبْرية في المثالي، بالنسبة لنيتشه، قارىء شوبنهور، يمزق الفن الديونيزي حجاب

«المايا» ويخلصنا من طغيان الارادة، والشعر، عند هيدجر، يدفعنا الى خارج وجودنا-هناك المزيف (الكاذب) نحو اصغاء الى «قول» الوجود. نرى بوضوح ان ما يوحد كل هذه الوجوه هو الحنين عينه لحياة «صادقة» لم تجرد من قدسيتها ولم تستلب، وسنرى بالتفصيل كيف يوائم هيجل، وشوبنهور، ونيتشه او هيدجر بين النظرية المجردة للفن واونطولوجياتهم، كيف يجدون توافقا بين قضية الطبيعة الوجدية للفن وما يدعونه، بوصفهم فلاسفة بان يكونوا هم انفسهم حملة معرفة وجدية، واخيرا، كيف يحتاج جميعهم الى الفن بوصفه مكافئا لرؤية جدلية للواقع المشترك.

ان الفنانين، على نقيض الفلاسفة-كما يشهد على ذلك نص فاليري-سيميلون بداهة الى استعادة الموقف الرومنسي، اي رفع الفن على حساب الفلسفة واثارة جديدة «للصراع القديم» بين الفلسفة والشعر الذي كان افلاطون قد اشار اليه منذ ذلك الحين. ماتيوارنولد- على سبيل المثال، سيكتب في كتابه «دراسة الشعر»(١٨٨٠) «the study of poetry»: «سيكتشف الانسان اكثر فاكثر ان علينا ان نتجه نحو الشعر لنبحث عن تفسير للحياة، لنعثر على السلوى والسند. في غياب الشعر سيكون علمنا ناقصا؛ وسيحل الشعر محل الفلسفة والنصيب الاكبر لما يجري الان أكان في الدين او في الفلسفة [. . .] وديننا [. . .] وفلسفتنا[. . .] ما هي الا ظل، حلم المعرفة الحقيقية ووهمها؟[١٨]. وفي يومنا هذا، يستعيد جوزيف كوزوت (J, Kosuth) الفنان التصوري (artiste conceptuel) القضية الرومانسية في دمج الفلسفة في الفن: «اللغة الفلسفية او النظرية هي كلام في داخل الفن»- ويقلب في طريقه الحكم الهيجلي الخاص بنهاية الفن: «لقد شهد القرن العشرون ميلاد عصر يمكن تسميته» نهاية الفلسفة وبداية الفن[١٩].

ما برح هذا الجدال المناهض للفلسفة عند كوسوت مطلوبا كما هو جدال الرومانسيين، باشكالية فلسفية، وفي المناسبة هو استحواذ-تعسفي من وجهة نظري- على فلسفة ويتغنتشتاين، تُفسَّر ضمن منظور صوفي[٢٠].

لقد صبغ تقديس الشعر والفن، باشكال هجينة بدرجة تكبر او تصغر الشطر الاكبر للحياة الفنية والادبية الحديثة، مشكلا باسلوب ما افق الانتظار الفني لعالم الفن الغربي مذما يقرب من مئتي عام. لقد رافقت اسطورة منح الفن الصفة الشرعية- على شكل انكار- التحول الاجتماعي للممارسات الفنية: بطءبلوغها- المؤلم احيانا- الاستقلالية الفنية، ولكن ايضا دمجها التدريجي في اقتصاد سوق، اي استبدال علاقات التبعية الشخصية بين الفنان وصاحب الطلب بتموجات مغفلة ومتبدلة-اوانهاتبدو كذلك- للعرض والطلب[٢١].

وكأنَّ ضياع الشرعيات الوظيفية التقليدية (الدينية، والتعليمية، و الاخلاقية) أوجد فراغا حيث غاصت الفلسفة المتأزمة هي نفسها من جراء اخفاق الالهيات العقلانية والتي تبحث عن شرعية جديدة. وهكذا يبدأ التاريخ الطويل لسحر متبادل تريحه ازاحة العدو المشترك- افتراضيا: الواقع النثري وراء تعدد اقنعته البشعة.

يتضمن كل تقديس لواقع لا ديني لبوسا تنكريا وتقديس الفن لا يفلت من هذه القاعدة. انه يقنع الشطر النثري من الحياة الذي لا يمكن للفنون، هي ايضا، الافلات منه، وان لم يكن ذلك الا في صلاتها بعالم المال، بعالم المشتري (الزبون)، روح الحلقة المغلقة، ووقائع اخرى انسانية جداً. لعل بالامكان تعليل النفس بقولنا ان تغيير الوجه على كل حال هو احدى وظائف كل اسطورة. ونكون على صواب بلا شك لو لم تنته النظرية المجردة إلى نتائج اخرى أشد ضررا لانها تمس مباشرة نوعية صلتنا بالفن: لقد أعمتنا بوثوقيتها النظرية والجمالية عن المنطق الفعلي- الهش على الدوام- للتجربة الفنية والجمالية.

هنا نلتقي كانط مجددا: لئن كان بفلسفته العامة الممثل الرمزي لفك السحر عن هذا العالم الذي يرتفع ضده احتجاج تقديس الفن، فانه في الوقت ذاته، مفهوم، بتحليله للمسيرة الفنية التي يقترحها في مؤلفه «نقد

ملكة الحكم» بنقد مستبق للاسس المنطقية للنظرية المجردة للفن. فهو يعرض بالفعل بشكل ختامي الصفة النوعية (غير المعينة والمجردة إذن من الضرورة المنطقية) للحكم الفني، مبرهنا، في الوقت نفسه، على امتناع كل نظرية في الجمال. ينتهي هذا التفكير، اذا ما طبق على الفنون، الى ان يجرد من القيمة كل نظرية فلسفية مؤسسة على تعريف جوهر الفن، وتحديد القول الجمالي بالنقد التقييمي للاعمال و(اضيف) بدراسة بنياتها الظاهرية. ولما كانت الرومانسية- وكل ما يصدر عنها- تقطع دارة «نقد ملكة الحكم» بارجاعها الجمال الى الحق (Beau au vrai) بالمطابقة بين التجربة الفنية ومهمة تمثيل مضمون اونطولوجي. وهكذا يتوقف مجال الفن عن كونه مجال لقائنا مع العمل الفني، ويصير تجلي الفن كما تحدده النظرية المجردة للجمال: اذا كان الفن يكشف الوجود، فان الاعمال الفنية تكشف بالفن ويجب قراءتها بوصفها، اي بوصفها كذلك، اي بوصفها جملة اشياء تحققت واقعا للماهية المثالية نفسها. لنكرر ذلك: ايضا لان الاعمال (والفنون) يمكن ارجاعها الى الفن يمكن لهذا الاخير ان يكون كشفا اونطولوجيا؛ يتضمن تعريف الفن بوصفه تقديما لعلم الاونطولوجيا الالهية لوحي ارجاع الاعمال (والفنون) الى النظرية المجردة للفن.

بتعريفها الفن بمضمون حقيقته الفلسفية، تدعي النظرية المجردة للفن وصف ماهيته، بينما لا تقوم، في الحقيقة الا باقتراح نموذج (بين نماذج اخرى): فهي على الدوام، من جراء هذا، قول استبعاد، كما تشهد على ذلك «جماليات» هيجل «بشكل خاص، التي تستبعد، او في اقله، تهمش بحركة يد كل الانواع الفنية والادبية المشهورة بعدم نقائها او بعدم كونها اساسية: موسيقا الالة، الرواية، النحت ما قبل اليوناني، الفنون الشرقية الخ... بشكل اعم، بالامكان القول انه في النظرية المجردة للفن يحتل القول الاحتفالي مكان الوصف التحليلي للوقائع الفنية، في الوقت الذي تشيأ فيه التجربة الفنية بحكم ضروري. ليس من المؤكد ان الفلسفة كسبت من جراء ذلك، ولكن المؤكد أن صلتنا بالفنون أُفقرت بشكل فريد.

باستسلامنا للسراب- الفلسفي- للفن، انقطعنا اذن عن الواقع، المتعدد والمتغير للفنون والاعمال الفنية، وبإدعائنا ان الفن اهم من هذا العمل، هنا والان، اضعفنا حساسيتنا الفنية (وغالبا-حسنا النقدي) وفي ارجاع الاعمال الفنية الى هيروغليفيةميتافيزيقية، نكون قد قلصنا الى حد كبير دروب متعنا وانكرنا التنوع المعرفي للفنون، وبالتالي أنكرنا ثراءه.

لقد كتب أليوت(Eliot)لا شيء في هذا العالم هنا، ولا في العالم الاخر، يحل مكان الاخر مهما يكن. ويصح هذا على الفن: اذا كان بوسعه ان يضع نفسه في خدمة الوحي الديني- وغالبا ما قام بذلك بشكل رائع- فإنه لايسعه ان يحل مكانه، اذا كان بوسعه، ان يبين او يدافع عن النظريات الميتافيزيقية- وقد قام بذلك بشكل انيق في بعض الاحيان- فانه لا يسعه ان يحل مكان انشائها الفلسفي.

الاعتقاد بذلك يعني التعلل بالكلام. ولايؤثر ذلك في قيمة الفن: لا احد يلزم بالمحال. ومن يحب الفنون لا يوجد لديه اي سبب للاسف على ذلك، لانها بذاتها- وإن لم تقدم أية خدمة لأي شيء أو لأحد- هذا الينبوع من المتعة والذكاء لا يغويه ابدا استبدالها بدين او فلسفة بالسعر المخفض.

* * *

الجزء الأول

ما هو علم الجمال الفلسفي؟

الفصل الاول
مقدمات كانطية لعلم جمال تحليلي

من الممكن العثور على نظرات فلسفية عن الجميل وعن الفنون الجميلة في كل عصور تاريخ الفلسفة. ولكن لا احد يعترض اليوم على ان علم الجمال «الفلسفي» بالمعنى الدقيق ولد في القرن الثامن عشر، في مسار تيار ليبنيتز-وولف[١] وبشكل عام يقر بأن الحركة الحاسمة قام بها بومجارتن (Baumgarten) عندما ربط بين تجربة الجميل و(الفنون الجميلة) بملكة معرفية دنيا اي بالمعرفة الحسية، وبشكل خاص التخييلية (phantasia) وصانعة الجمال (Facultas Fingendi): ان علم المعرفة والتصور المحسوس هو علم الجمال، بوصفه منطق ملكة المعرفة الادنى، فلسفة آلهات الجمال والفن، علم معرفة ادنى، فن الفكر الجميل، فن مشابهات العقل[٢].

يمكن تفسير ميلاد الاسطيطيقا الفلسفي بشكلين متباينين جدا. يمكن ان نرى فيه مجرد مرحلة تمهيدية للنظرية المجردة للفن: عندئذ سنقول ان هذه الاخيرة وحدها ازاحت اللبس الاساسي في اسطيطيقا القرن الثامن عشر، المشدود بين الجمال الطبيعي والجمال الصنعي، بين نظرية تلقي ونظرية ابداع بين نظرية الحكم الجمالي ونظرية العمل الفني. من خلال تحليل بعض جوانب كتاب «نقد ملكة الحكم»[٣] لكانط ابتغي ان اقترح هنا تفسيرا مختلفا. ان الاسطيطيقا الفلسفية في القرن الثامن عشر يسعى في الحقيقة الى مشروع مختلف عن مشروع النظرية المجردة للفن. وتتجلى خصوصيته باقصى وضوح ممكن في مؤلف كانط: انه (الاسطيطيقا) تريد لنفسها ان تكون

قبل كل شيء تفكرا ما وراء -جمالي وبتعبير ادق بحثا عن نظام حكم الذوق وشرعيته. لا يتصل الامر هنا بسمة تخص كانط وحده: لقد بين بوملر (A. Baeumler) ان المفهوم الاساسي لعلم الجمال في القرن الثامن عشر هو مفهوم الذوق(٤) وهذا المفهوم، الذي يتلاشى في النظرية المجردة للفن يرجع في اهمه الى فاعلية مشرعة. تقود هذه الاشكالية عند كانط اصلا الى فكرة ذات (sujet) جمالية بشكل خاص(٥).

ليست نظريته في الجمال اذن نظرية في الفن بل انتروبولوجيا التجربة الجمالية وتحليلا متعاليا للحكم الذي يترجم هذه التجربة في المجال النظري.

ولكن بوملر يذهب الى ابعد: فهو يرى ان ميلاد الاشكالية الجمالية هو، في الحقيقة، الوعي الفلسفي لمسألة الفردية وتعذر ارجاعها الى تحديدات تصورية، ذلك لان تجربة الذوق هي، بامتياز تجربة احساس (Gefuhl). وهكذا فان المجال الفني سيكون مجال الذاتية المشخصة والمستقلة: فالابداع الفني والحكم الجمالي (التذوق) يعملان بحرية، ولا يخضعان لاية سلطة خارجية، اكانت سلطة لاهوتية، تصورية، او اخلاقية. «بالانطلاق من مسألة الذوق (التذوق الفني) يجد الكتاب الثالث في «النقد» مفهوم موضوع لم يعد يخضع لا ية نظرية، اي لاية شرعية مجردة يمكن صوغها قبليا (a prio-ri) وكما تعلنه خاتمة المقدمةلكتاب «نقد ملكة الحكم» «النقد يقدم نظرية». وبدلا من المفهوم الخالص للنظرية المرتبط بتصور شرعية ذات قيمة مطلقة، يظهر النقد الخالص [. . .] ان «النقد» الثالث هو نقد وحسب وليس اعدادانقديا لنظرية: اذ لا يمكن وجود نظرية لموضوعاته، بمعنى انه لا تزال. هناك نظرية لموضوعات «نقد العقل الخالص» او «نقد العقلي العملي». (٦) ان فكرةعدم امكان وجود نظرية (مذهب) للفن-فكرة يرى فيها بوملر بحق النتيجة الاهم للتحليل ما وراء -الجمالي عندكانط- تعارض بالتاكيد وبشكل اساسي مشروع نظرية مجردة للفن ذاته: سيعي الرومانسيون هذه القضية وسيرفضون النتيجة التي توصل الى كانط.

ان فكرة بوملر العامة التي تربط ميلاد علم الجمال بالاشكالية الفلسفية للفردية فكرة مغرية جدا: فهي تسمح، بين امور اخرى، بجمع ضمن رؤية شاملة، جملة محاولات القرن الثامن عشر التي كانت ترمي الى تقديم توصيفات للملكات الجمالية لدى الانسان، حيث السمة الاكثر ظهورا هي بالاحرى تباين تصوري مربك: الذوق، العاطفة، الكمال، التخيل، الروح (witz) النفس (Geist)، العبقرية، الخ. . ، تشكل مصطلحات يصعب، بشكل عام، ادراك معناها الدقيق. باقتراح ان نرى فيها وجوها متنوعة ومتغيرة لمسألة اساسية نفسها، مسألة نظام الفردية المشخصة (بوصفها متعارضة مع المسائل التي يمكن حلها بعقلانية استنتاجية)، يعطيها بوملر تماسكا اكيدا. وعند هذه النقطة اساسا سيلتقي بتفسير كاسيرر، وعلى الاقل جزئيا بتفسير فيلونينكو بالنسبة للاخير، النقد الثالث وبشكل متميز الجزء المكرس لنقد ملكة الحكم الجمالي هو في حقيقة الامر نظرية التواصل بين الانساني والفردية(٧).

لا شك بأن هذا التفسير يكشف فعلا الموقع الاستراتيجي الذي يشغله علم الجمال في «الفلسفة الكانطية». يحاول كتاب «نقد ملكة الحكم» ان يستفيد من اشكالية الجماليات لصالح رهانات تخص الفلسفة الكانطية. ولكنني انظر من زاوية مختلفة؛ لن اهتم بالنظرية الكانطية بمقدار ما ساهتم بالوضع المعرفي والتاريخي لتفكره في الجماليات وفي الفنون. وعليه اود تقدير مدى «سداد» القضايا الكانطية وتقدير خصوصيتها بالنظر الى الاتجاهات اللاحقة. وبدلا من ان اطلب الى الجماليات تسويغ شرعيتها فلسفيا، سأحاول بالاحرى تقديرها بالنظر الى الموضوع ، الوقائع، التي تزعم انها تتحدث عنها.

ذكرت ان المشروع الكانطي يختلف في الحقيقة، عن مشروع الجماليات الرومانسي وبشكل اعم عن النظرية المجردة للفن. وينبغي ان لا نستنتج من ذلك غياب كل صلة.

وهكذا فان النظرية الكانطية في العبقرية سيستعيدها الرومنسيون: ستزودهم بسيكولوجية للفنان منسجمة مع تعريفهم للفن بوصفه معرفة وجدية، كذلك ستبقى فكرة الغائية لا غاية خاصة للموضوع الجمالي في الفكرة الرومانسية للطبيعة ذاتية الغاية والطبيعة العضوية للعمل الفني ذلك ان الخلاف الاساسي بين كانط ، والنظرية المجردة لا يخص بشكل اولي تصور العمل الفني، تصور يأخذه مؤلف «نقد ملكة الحكم» حيث يجده، اي في سياق فني «صار» جزئيا ما قبل رومنسي. على كل تحليل بالطبع، ان يضع في الحساب كل هذا اللبس في جماليات كانط واستثماره من قبل الرومانسية الناشئة.

حكم الذوق والغائية بلا غاية نوعية

نعرف ان كانط يقر بثلاث ملكات اساسية لدى الانسان: ملكة المعرفة، ملكة الرغبة، وملكة الاحساس باللذة او انعدامها. اما ملكة المعرفة وملكة الرغبة فكلاهما تمتلكان مبادىء «قبلية» (الاشكال القبلية للحدس والمقولات من جانب، والقانون الاخلاقي من جانب آخر. احدى الاسئلة التي يسعى الى الاجابة عنها كتاب «نقد ملكة الحكم» هو معرفة ما اذا كان الشعور باللذة او عدمها يمتلك مبدأه القبلي الخاص. وهكذا، ومنذ البداية تدمج الاشكالية الجمالية في استراتيجية فلسفية شاملة.

ذلك ان السؤال لمعرفة ما اذا كان يمتلك الشعور باللذة ام لا مبدأ قبليا للشعور باللذة يرتبط بالمسألة الفلسفية للفردية وللتواصل المباشر. يرى كانط أن حكم المعرفة، والحكم الاخلاقي لا ينتميان الى التواصل المباشر. فالتواصل المعرفي يمر دائماً عبر مفاهيم كلية تسيطر على الاشكال الخاصة (الفريدة) بوصفها عددا من «الحالات». الوضع يبقى هو ذاته، على اختلاف الاسباب، في التواصل الاخلاقي: الذات الانسانية لا تلتقي فيه بذوات الاخرين الا بوصفهم ذوات مثالية سلّم بوجودها في الانصياع للقانون الاخلاقي. ان الاهمية التي يعيرها لعلم الجمال ترجع الى ما يفكر ان بامكانه أن يبين ان الحكم الجمالي حكم فريد يعبر مباشرة عن شعور فردي، يحقق تواصلا مباشرا بين الذوات.

السؤال الاساسي الذي يترتب عليه ان ينبرى له من هذا المنظور هو معرفة كيف يمكن للشعور باللذة ان يفسح مجالا لحكم يتصف بمصداقية بين ذاتية. اليس الشعور باللذة شعور شخصي جذريا؟ الا يزال بامكاننا التكلم عن حكم ومصداقية بين ذاتية في غياب التحديد المفهومي؟ ان التحليل الشهير «للحظات» الاربع للحكم الجمالي يرمي الى الاجابة عن هذه الاسئلة: عليه ان يضمن صفتة القابلة للتعميم واستقلاليته.

لنذكر بايجاز هذه «اللحظات» الاربع:

أ) **النوعية** ان حكم الذوق يؤدي حكما في موضوع ما او تصور ما باللذة او انعدامها ولكن بدون ان يحدد هذا الشعور باهتمام يعار لوجود الشيء ذاته. ان «الصفة المجردة من المنفعة» هي الصفة الاساسية لكل حكم ذوق، او في اقله، لكل حكم ذوق خالص. ويتميز بهذا المعنى عن الحكم العملي: حين يكون هذا الحكم تجريبيا، فانه يعبر عن اهتمام (عندما استعمل الصفة جميل لاصف شيئاما فانني اعبر عن اهتمام احمله لوجود هذا الشيء)، اما حين يكون خالصا، فانه «يثير» اهتماما (بمقدار ما يقتضي القانون الاخلاقي ان ينسجم الواقع المحسوس معه، والحكم العملي الخالص يثير اهتماما لتحقيق هذا الانسجام). فحكم الذوق الخالص هو حكم حر ليس وحسب بالنظر الى التفضيلات الذاتية (اذن بالنظر الى ما يعجبني او لا يعجبني بل ايضا بالنسبة للقانون الاخلاقي (بالنسبة لما يفرض نفسه علي بوصفه الزاما). يقول كانط عنه انه «مستقل »اذ يحدد نفسه بفاعليته التفكرية الخاصة التي تمارس على شكل التصور «المحسوس». نفهم على الفور لماذا تكون الخصائص «الصورية» للشيء وحدها الخصائص التي تخص حكم الذوق: لو ان الحكم يتناول المادة، فلن يكون حرا، ذلك ان الذات قبالة مادة الاحساس تكون على الد وام متلقية ومنفعلة، على نقيض ذلك هو حكم فاعل في مجال الشكل (الصورة) فالانسان هو الذي يفرض الشكل على المادة. ان الصفة الصورية (formel) لعلم الجمال الكانطي (الذي يفسر

بشكل خاص اتجاهه الملتبس حيال الموسيقا وحيال اللون في فن الرسم)[٨] تصدر اذن مباشرة عن نظريته في المعرفة، بتعبير ادق، عن تمييزه بين المادة والصورة، بين عفوية ملكة الفهم وانفعالية الحساسية.

ب) **الكمية** ان الجميل الذي قام حكم الذوق بتحديده يمتع (كليا) ولكن بدون مفهوم. وهو يمتع كليا لانه لا يقوم لا على تفصيل شخصي ولا على استجابة خاصة بكل فرد فهو يتميز عن مجرد الاحساس: هذا الاحساس هو ايضاً (بلا مفهوم)، ولكنه، في الوقت ذاته خاص بشكل جذري و يتعذر ايصاله، وبالتالي فانه لا يمكن البتة لمجرد المتعة الحسية ان تتطلب القبول الكلي[٩]. بدهي، نظرا إلى كون الجميل يمتع بدون استناد الى مفهوم، يتميز حكم الذوق ايضا عن حكم المعرفة، وبالفعل، لو كان بالامكان تحديد ما هو الجميل بالاستناد الى المفهوم، فانه يتوقف عن التعبير عن شعور مباشر لذات ليخضع لقواعد ملكة الفهم. وفي الاونة ذاتها يعين موضوعه. الا ان حكم الذوق عند كانط ليس حكما يعين موضوعا: انه يعبر عن العلاقة ذات -موضوع. ومن اجل مزيد من الدقة: انه لا يقدم اية قضية بالاستناد الى خصائص لموضوع محدد مفهوميا بل يخص علاقة الذات بتصور الموضوع: عندما نسند الصفة الجمالي الى بنية (Beschaffenheit) الموضوع، فاننا في واقع الامور نجري اضفاء ينتمي الى مجال «كأنما»[١٠] (als ob). ان الصفات الجمالية ليست صفات موضوع بل صفات علائقية تصل بين الموضوع وحالة ذهنية نوعية للذات. وكليتها لا ترجع الى تحديد ما بمفهوم الموضوع، بل الى حقيقة انها تزعم امكان مشاركة كل الذوات التي تحكم فيه: يتصل الامر بـ«كلية الاصوات»، كلية ذاتية وارشادية. يتضمن هذا التحديد المنطقي للصفات الجمالية تمييزا جذريا بين الحكم الجمالي، وهو حكم تقييمي يستند الى عاطفة (او احساس) وبين حكم المعرفة، حكم محدديقوم على وساطة مفهومية. لنقل في الحال ان الشيء نفسه يمكن بالتاكيد تناوله من الزاويتين: ان تحليلا صوريا او بنيويا لعمل فني ليس حكم ذوق بل حكم معرفة. في

الوقت ذاته يعتقد كانط بانه يستحيل استنتاج او اشتقاق الواحد من الاخرأي اشتقاق او استنتاج حكم معرفة من حكم ذوق: «لا يوجد انتقال من مفاهيم عاطفة اللذة او الالم»[11]بقول آخر، لا يمكن اشتقاق تحديد تقييمي من اية نظرية وصفية للفنون والعكس صحيح ايضا.

ما يمكن ان تكون عليه العلاقة الدقيقة بين العاطفة وحكم الذوق الذي يؤسسها؟ في الفقرة(٩)، يؤكد كانط ان حكم الذوق يجب ان **يتقدم** على العاطفة واسبقية الحكم هذه هي وحدها التي تضمن قابلية العاطفة للتواصل الكلي. ويذهب الى حد قول ان الاحساس بالمتعة الجمالية ليس الا الاحساس بامكان ايصال الحكم. ولكن يبدو، وفي مواقع اخرى، انه يقر بأن حكم الذوق، اي الحكم التقييمي بالمعنى الدقيق، هو بالاحرى من مستوى فاعلية ثانوية تضاف الى التفكير الاولي حول الشكل، تفكر اولي يولد الاحساس بالجمال. وفقا لهذا المنظور، يكون الاحساس بالجميل ومطلب بين الذاتية مرحلتين مستقلتين في التجربة الجمالية[12]. بشكل عام يمنح كانط الافضلية للقضية الاولى، نظر الصلاتها بموضوع بين الذاتية وقابلية التواصل. غير ان بول غوبيه (P.Guyer) اعترض بشكل صائب جدا انه بتأسيس مسألة الجميل ومسألة بين الذاتية في اشكالية واحدة، ننتهي الى النتيجة الغريبة، انه في ظروف حيث لا يكون بالامكان النظر الى تواصلية التجربة، في اي ظروف عزلة طارئة او عزلة ضرورية فان احكام الذوق لا تكون وحسب في غير مقامها بل أيضا يمتنع امكان وجود المتعة الجمالية[13]. يدافع كانط بالحاح عن فكرة اولوية الحكم على المتعة لانه لا يمكن لمجال النظري والعملي ان يعثرا على اساس لهما في طوباوية تواصل مباشر، بلا وساطة، الا بهذا الثمن.

ج) **العلاقة** وفقا للفقرة (١١) من كتاب «نقد ملكة الحكم» يجد حكم الذوق اساسه في «صورة غائية موضوع (او اسلوب مثوله)[14] هذه الصورة-الذهنية-هي صورة غائية «ليس لها غاية خاصة». مع الاسف، تبقى التفصيلات التي يكرسها كانط لهذه الفكرة والتي يقوم عليها بناؤه المفهومي

بالغة التجريد: يصدر جزءمن صعوبات الفهم، بلا ريب، من الصفة المتناقضة لهذه الغاية لن عليها ان لا تجيز تصور غاية معينة. ومن هنا التعبير «صورة الغائية» (form der zweck massigheit): ان الموضوع الجميل ليس موضوعا يقربه حكم محدد بوصفه مطابقا لغاية (خاصة)، بل هو موضوع يعرض صورة الغائية بوصفها غير محددة بالنظر الى حكم متفكر (الحكم الجمالي) بشكل محسوس: حين ابتهج جماليا بزهرة، لا لانني اقر ان ترتيب اعضائها مطابق لغايتها المعيدة للانتاج (غاية خاصة)، بل لان هذا الترتيب بشكله يولد في نفسي فكرة عدم امكان كونه ترتيبا طارئا بل لا بد وان يكون مطابقا لقصد غائي (غير معين).

بقول آخر، لا تميل الغائية الى اية غائية موضوعية للموضوع: هذه الغائية هي دائما نوعية في الحقيقة، اي انها تفترض مبادىء ربط غائي «محدد مفهوميا». لئن كان الشيء الجميل يبهجني بالنظر الى تصور غاية محددة (لانه ظريف، طيب، او كامل)، فانه لم يعد يبهجني بدون مفهوم. وينتج عن هذا ان حكم الذوق، على الرغم من كونه حكما **تفكريا**، لا يمكنه ان يكون حكم **معرفة** متفكرة. ان حكم **المعرفة**، بالفعل يتناول على الدوام غائية وضعت كمسلمةبوصفها **موضوعية**(على سبيل المثال، غائية عضوية في ترتيب اعضاء حيوان ما)، وعلى العكس يتوجه **الحكم الجمالي** المتفكر بالتحديد الى احساس بصورة غائية «غير محددة»، تجرب بوصفها حالة انسجام الملكات التصورية.

يبقى مفهوم غاية دون غاية نوعية هو نفسه على جانب كبير من الغموض: يربطه كانط بالتجربة ذات الصدى المنسجم لملكاتنا المعرفية، او بقول ادق، يزعم انه (المفهوم) يصدر عنها. ان فكرة الصدى المنسجم لملكاتناالمعرفية لا تمتلك بالتاكيد السمة الفارقة لفكرة الغائية دون غاية نوعية. لنعد الى مثال الزهرة: وفقا للفرضية الاولى، اجدها جميلة لانه إذاما وهبت نفسي بحرية، اي بدون ضغط موضوعي، للفاعلية «المكونة» (المصورة)

الخيالي المنتج (على وفاق مع شرعية ملكة الفهم)، سأنزع عفويا الى اضفاء، شكل من النموذج نفسه الذي تقدمه الزهرة، بين اشكال اخرى، واذن شكل الشيء الجميل هو على صورة بحيث تتوافق تلقائيا مع المقتضيات النوعية للملكات المعرفة لدى ويضعها في علاقة انسجام متبادلة، هذا المتوافق بين المعطى وعفوية ملكاتنا الذهنية هو توافق جائز بشكل خالص، لان قوانين الطبيعة لا تطلبه البتة (في الحالة العكسية كل شيء مدرك سيكون جميلا)(١٥). ومن جراء هذا-وهنا تدخل الفرضية الثانية الى الساحة-حين يوجد توافق لا يكون بامكاننا الا ان نضع مسلمة غائية ما في التصور موضوع البحث، اي توافق ما بين الطبيعة **الظاهرة** والحامل ما فوق- الحسي الذي نسلم به بوصفه مثاله (Idee) او صورته.

ولكن يبدو لي ان هذه الصلة بين الغائية بدون غاية محددة والاحساس بانسجام الملكات هي مسلمة غير تحليلية. فنحن لا نرى لِمَ يترتب على السمة الجائزة للتوافق المنسجم لملكاتنا ان يقودنا لنعيش تجربة عاطفة (بلا غاية نوعية)، وخاصة انه من جانب آخر - وغالبا ما يلح كانط على ذلك- **تمنعنا** صلتنا بالعالم التجريبي من اضفاء اية غاية على الطبيعة: لِمَ لا نتمكن بكل بساطة من قبول هذا التوافق بوصفه لقاء سعيدا غير مسوغ بشكل متعال؟ الا اذا تناولنا الجميل الطبيعي **بالتشابه** مع الجميل الصنعي **الذي نضع من اجله مسلمة غائية نوعية**ولكن كانط يرفض مثل هذا التفسير لانه، كما سنرى، لا يرى اطلاقا في الجمال الطبيعي شكلا مشتقا من الجمال الصنعي، بل على العكس، ليس الجمال الصنعي الا شكلا ثانويا، غير خالص، للجمال. في كل الاحوال لا تظهر فكرة الغائية بلاغاية نوعية بأي شيء متضمنة تحليليا في تجربة انسجام ملكات المعرفة. يعني هذا انه بالامكان القبول بهذه الفكرة الاخيرة في تجربة الانسجام دون ان نكون ملزمين حكما باتباع كانط عندما يربطها بمسلمة غائية لا غاية محددة لها.

د) **الجهة** يسلّم حكم الذوق ان الجميل هو موضوع رضا **ضروري**،

دون ان تكون هذه الضرورة من المجال المفهومي. فاذا لم يكن الرضا امر ضروري، فلن تكون احكام ذوق خالصة، احكام ذوق تجريبية وحسب، اي تعينها احساسات شخصية، ولهذا، لا يمكن للضرورة التي توافق حكم الذوق ان تكون ضرورة نظرية موضوعية تؤدي الى توكيدات ذات ضرورة منطقية، او ضرورة عملية، نتيجة قانون اخلاقي اعطي بشكل قبلي. الامر يتصل بضرورة **نموذجية** يؤكد كل حكم ذوق بانه نموذج قاعدة لا يسعنا التعبير عنها على نحو مفهومي. واذن، على الرغم من ان حكم الذوق الخالص (في نوعه) يقوم على مبدأ قبْلي (مبدأيسلم بقابلية التواصل الكلي لعاطفة اللذة التي يحس بها المرء عند تجربة مجردة عن المصلحة لانسجاملكاتنا المعرفية)، لا يوجد اي حكم ذوق **في فرديته لا يحدد بهذا المبدأ والا فالامر يخص حكما مفهوميا**. المبدأ منظم وحسب: ان الضرورة المرتبطةبقرار حكم الذوق تكمن في قابليته للتواصل الكلي المطروح بوصفه افقا نموذجيا يفترض منه تنظيم فاعلية الحكم الفردي لدي. ويظل، من جراء ذلك، الزام الموافقة امرا شرطيا: ان حكم الذوق هو على الدوام حكم اشكالي، اذ لاشيء يضمن لي ان الحالة الحاضرة توضع بشكل صحيح تحت المبدأ (غير قابل للتعبير) الذي يقيمً بوصفه قاعدة قبول. ذلك ان القاعدة لا تعطى ابداً بوصفها كذلك، بل وحسب على شكل احدى تحققاتها النموذجية: من جهة، لان التحقق النموذجي ليس نموذجيا الا لانه مطابق للقاعدة، ولكن من جانب اخر لا يمكن تناول القاعدة إلا **ضمن** تحققها النموذجي. فالقاعدةهي، بمعنى ما، الظل الذي يضفيه حكم الذوق امام نفسه: ولكن هذا لايعني بانه لا يمكنه ان يكون موضوع جدال: لئن كان ليس بمقدورنا **مناقشة** حكم الذوق (لانه غير محدد مفهوميا) يمكننا، في اقله، ان **نتناقش** فيه (لانه بامكاني وضع مسلمة بشكل قبلي امكان الموافقة الكلية، واذن التسليم بقابلية التواصل الكلي في الرضا الجمالي[١٦].

كما يبين التحليل السابق يضع كانط الذوق بين الصفة الشخصية جذرياللاحساس المحض والتحديد القانوني بشكل صارم لاحكام ملكة الفهم. وفي المناسبة يرجع الوزن الحاسم الى الاحساس بانسجام ملكاتنا المعرفية. واذن يترتب علينا ان ننظر بشكل ادق علامَ يقوم هذا الاحساس.

تفترض المعرفة، في نوعيتها دائما تدخل ملكات ثلاث (اذا وضعنا العقل بين هلالين، الذي لا يتدخل في الاحساس بالجميل بل في الاحساس، بالسامي وحسب):

أ) الحدس هو الملكة المستقبلة للاحساسات.

ب) التخييل الذي يؤلف الاحساسات في داخل مجال موضوعي موحد.

ويتوسط بين الحدس وملكة الفهم. فهو، من جهة، مرتبط بالحدس الخالص من جراء التبنين المكاني والزماني الذي يفرضه قبليا على المحسوس المتنوع. ومن جانب آخر يصل مجال المحسوس مع قوانين الفهم. من زاوية المنظر هذه فان فاعليته الاساسية هي بناء المخططات، اي العرض المحسوس للتحديدات المفهومية التي تزوده بها ملكة الفهم. بقول آخر، هو الذي يحقق تماس المحسوس المتنوع والمبادىء التنظيمية للذهن الانساني. ومن هنا اهميته الحاسمة، ولكن ايضا وضعه الذي يصعب ايضاحه(١٧).

ج) ملكة الفهم التي تحدد مجال الموضوع في وحدة الشعور وفقا لقواعد قبلية (مقولات) تجريبية، بفضل وساطة الخيال الذي **يهيء** المعطيات المحسوسة كيما يمكن للتحديدات المفهومية ان تنطبق عليه.

يضع التصور الجمالي ملكتي التخييل والفهم في رنين منسجم دون ان يطلق، بسبب ذلك، سيرورة معرفية خاصة، بقول ادق، يظل هذا الرنين بلا تحديد بهذا المعنى ان الموضوع الجمالي لا يحرك فاعلية تحديد مفهومي نوعي من قبل ملكة الفهم، كما انه لا يحرك فاعلية بناء المخططات النوعية من قبل التخييل. بتعبير آخر، نجرب تطابق الموضوع الجمالي مع فاعلية انسجامية

(ممكنة) للتخييل وللفهم، واذن نجرب **حالة** اكثر مما نقوم بفاعلية: ان الشيء الجميل هو الذي يحقق توازنا «نوعيا» بين التخييل والفهم. كي يشير الى هذا التوازن الوضعي غير المحدد، يستعمل كانط مصطلح «لعب» لفاعلية التخييل الحرة وانسجامها مع ملكة الفهم لا تخضعان لمقتضيات معرفية نوعية، ولكنها ترجع ببساطة الى امكان وفاق **غير محدد** بين التخييل وملكة الفهم.

ان الموضوع الذي يتناوله الحكم الجمالي لا يكون ابدا، يجب التذكير بذلك، مادية الاحساس، بل الشكل وحده وعلى نحو ادق وحدة تنوع المحسوس، وبالفعل لا علاقة لملكات الفهم الا بشكل الموضوعات (اي ما يمكن جعله كليا)، بالوحدة الشكلية للمحسوس المتنوع، لا بالحوامل المادية للاحساس التي تبقى دائما حوامل شخصية: «في الشكل يكمن وجود (wesen) الشيء بمقدار ما عليه ان يمكّن العقل من معرفته». (١٨) ان التفكر الجمالي هو تفكر على (جسطالت). (*)

ولكن بأي معنى يجب فهم كلمة «شكل» هذه؟ حسب الاستعمال القائم في كتاب «نقد العقل الخالص» مادة الاحساس هي المتنوع المعطى (بعديا) بينما يكمن حدس الشكل في معطى مزدوج قبلي، هو معطى الزمان والمكان. غير ان هذه الاشكال القبلية للحساسية متلازمة مع التجربة بوصفها كذلك، فبدونها لا يوجد تجربة ممكنة. لئن ارجع الشكل الجمالي الى الاشكال القبْلية، عندئذ، كما اشرت الى ذلك من قبل، سيكون (كل) شكل جميلا. ومن جانب آخر بقدر ما ينتمي هذان الشكلان لبنية التجربة نفسها فانه لا يمكن ادراكها بوصفها كذلك: «ان مجرد شكل الحدس بلا جوهر، ليس موضوعا بحد ذاته، بل الشرط الشكلي لهذا الموضوع (كظاهرة)، كما المكان والزمان الخالص اللذين، على انهما شيء ما بصفتها(١٩) شكلي حدس

(*) م جسطالت كلمة المانية تعني الشكل ويقصد به الشكل الكلي لموضوع ما فالجملة الموسيقية، على سبيل المثال، ليست حاصل مجموع اجزائها بل العلاقة الكلية التي تعطي هذا الشكل.

ليسا بذاتهما موضوع حدس (ens imaginarium) والمكان والزمان (وحدهما) هما الشكلان المحسوسان اللذان يقبل بهما كانط، ويعارض بشكل صريح بينهما وبين (الخصائص) المحسوسة، الذوق، على سبيل المثال (بمعنى عضو جسدي) والالوان: في «نقد ملكة الحكم»، أو على الاقل الالوان الممزوجة مستبعدة من ميدان الفن الحقيقي لكونها صفات محسوسة، اي تنتمي الى الممتع(من المادة) اكثر من انتمائهاللجميل (الشكل) ندرك الصعوبة: لا يمكن للجمال ان يوجد في صفة حسية (الصفات الحسية الشخصية) ولكن لا يمكنه ايضا ان يوجد في الشكل الخالص القبْلي للمكان والزمان لان عليه دوما المرور عبر لقاء ادراكي مشخص (وجائز) بينما يكون هذان الشكلان **بالضرورة** مماثلين عند **كل** تجربة تتصل بمجال الموضوع ويبدو ان الحل الوحيد هو الحل الذي اشار اليه روجيه فيرنو (R.Vernaux):

[...] الشكلان هما المكان والزمان. المحتوى المتنوع داخل الشكلين هو اذن اجزاء المكان والزمان. وهذه الاجزاء لا توجد قبل تقسيم المكان والزمان لانها محتويات. وتولد بشكلين. اما لان الفهم يبني فيها اشكالا واعدادا، واما لان الاحاسيس تتخذ مكانها فيها وبهذا بالذات تميز فيها مواقع ولحظات. الاسلوب الاول قبْلي برمته، انها الفاعلية الذهنية لعلم الرياضيات. الاسلوب الثاني تجريبي في اصله غير ان النتيجة تكون خالصة اذا نظر اليها في ذاتها، اي إذا تمَّ التجرد من الاحاسيس كما يقتضي ذلك علم الجمال (الاسطيطيقا) تلك الاحاسيس التي تأخذ مكانها داخل الاشكال، وعندئذ لايبقى الا الامكنة، كما هو الحال الاول. (٢٠) الجمال الصوري (او الشكلي) يكمن اذن في الاشكال القبْلية للزمان والمكان، ولكن ليس في صفاتها النوعية: سترتبط بالتأليفات النوعية «للامكنة» المرسومة باشياء خاصة على الدوام، تأليفات تتلاقى مع الخطوط التي يبينها تلقائيا الذهن الانساني في حريته داخل الحدس الخالص. لئن كان الامر كذلك، من اليسير ان نفهم لماذا لا تكون اللذة الجمالية احساسا فجا، بل تصدر على الدوام عن فاعلية حكْمية معقدة.

يبين هذا التحليل الى اي مدى الجماليات الكانطية هي جماليات الادراك البصري: هذا النموذج البصري لا يصاغ ابدا بشكل صريح ومع ذلك واضح ان مفهوم «انسجام الملكات» محدد في اطاره. تنسجم هذه الحقيقة، بالتاكيد، مع الاولوية التي يمنحها كانط للجمال الطبيعي على الجمال الفني.

بالنسبة لكانط الرنين المتناغم للحساسية وللفهم الذي يثيره الشيء الجميل لايؤسس وحسب التواصلية المباشرة للعاطفة، بل يزود في الوقت ذاته بمؤشر طارىء الى جواز تلاقي بين الطبيعة وما يشكل المطلب الاساسي لعقلنا فيما يخصها الا وهو دمج التنوع الخبري اللامتناهي **والفعلي** ضمن وحدة فوق حسية مطلقة.[21] ههنا تتدخل قضية الغائية بلا غاية نوعية: انها نوع من مثيل لهذا التماسك فوق -الحسي الذي يقع ما بعد افقنا لكائنات متناهية. ومن هنا بالذات يدخل بعدٌ طوباوي في جماليات كانط وذلك لان تجربة الغائية بلا غاية نوعية تشير الى ان التطابق النهائي بين عالم الظواهر وعالم الجواهر على انه متعذر المنال في عالم الظواهر ليس مجرد تخييل. بقول آخر، بفضل تجربة الغائية بلا غاية نوعية نختبر وحدة المحسوس وما يتجاوز المحسوس ولو على مجرد نموذج «كأنما» نرى جيدا ان هذا التفسير الوظيفي للجماليات مرتبط فقط بالمطالب الخاصة للفلسفة الكانطية- هذه الفلسفة تبحث عن تجربة مباشرة لما فوق-الحسي[22]، وتصرح، من ناحية اخرى، انه متعذر (ومن هنا الصفة المفارقة الصورية بشكل خالص للغائية الجمالية)-، ولا تستدعيها اشكالية جماليةبشكل خاص.

يحق لنا اذن ان نستنتج ما يضفي الشرعية على الخصائص الاساسية لحكم الذوق كما يتصوره كانط اي خاصته الكلية والفريدة في آن معا، اي ضرورته وذاتيته موضوعةانسجام الملكات المعرفية. انه كلي وضروري (ضرورة من مستوى ارشادي) لانه يصدر عن تجربة انسجام فاعليات التخييل والفهم النوعية في لعبة حرة، تجربة لا تستقرأ من الحامل المادي لاحساس شخصي ولا تحددها مصلحة عملية. فهو حكم فردي[23] وذاتي لانه يتناول

على الدوام موضوعا (فريدا) ويهتم حصرا بالعلاقة التي يدعمها (التصور غير المحدد مفهوميا) لهذا الشيء مع فاعلية منسجمة ممكنة لفاعليتنا المعرفية وليس بالخصائص الموضوعية لهذا الشيء.

بوصفه مجربًا كاحساس ذاتي بالانسجام يثيره احساس ما، يكون الجميل اذن مؤسَّساً على الدوام في الفردية الاكثر حميمية للقاء فعلي. ولكن بقدر ما يؤدي التصور المحسوس الى ميلاد احساس بانسجام الملكات العقلية التي ينظر اليها في نوعيتها، يعتقد كانط انه يصدر عن مبدأ قبْلي مؤسَّس في طبيعة هذه الملكات ذاتها. وهي من جراء هذا قابلة للتواصل كليا، «لانها ذات معنى» بالنسبة لكل وجود انساني: ان حالة اللعب الحر هذه لملكات المعرفة في تصور ما(يمثل من خلاله الشيء) لا بد وانه قابل للايصال بصورة كلية، والمعرفة، بوصفها تحديدا للشيء الذي يجب ان تتوافق معه التصورات المعطاة (في اي موضوع كان) هي بالفعل النموذج الوحيد للتصور الذي يحظى بقيمة ما بالنسبة للجميع. (٢٤)

وهكذا فان الانسجام الذاتي لملكات التصور المجربة في الجميل ويعبر عنها حكم الذوق تعرض شرط الامكان الذاتي لحكم المعرفة بوصفه كذلك وحتى يكون بالامكان معرفة العالم ينبغي اولا ان يمتلك معنى النسبة لفردية وبين ذاتية انسانية وهكذا فان الانسجام الذاتي بين التخييل وملكة الفهم المتصور بوصفه تجربة عفوية للتكوين المحيطي للعقل هو ايضا تجربة حميمة لمعنى ما «هو موجود» بالنسبة لكل كائن انساني. تجربة تقوم على شروط ذات قيمة بالنسبة لكل فرد بينما هي تعبر عن الاستقلال الاكثر عمقا للفرد الذي يعيشها. ولو لم تكن هذه «الحالة التصورية» (vorstellungszustand)(٢٥) قالبة للتواصل مباشرة تتعذر كل معرفة تجريبية، موضوعية للسبب البسيط تماما وهو ان المعرفة اذا كانت قائمة على تصور مفهومي فانها مع ذلك على الدوام معرفة للظواهر، اي انها تفترض دائما وجود توافق بين ما هو معطى في الحدس والفاعلية التصورية التي تنظم هذا المعطى المحسوس. من الضروري

ان يكون هذا التوافق قابل للتواصل بوصفه كذلك، اي في نوعيته، ولولاذلك لاشيء يجيز لنا ان نفترض (كما نفعل) ان التحديدات المفهومية نفسها ترتبط بمعطيات متشابهة عند مختلف الافراد: اذ يمكن ان تكون المعطيات الحدسية مختلفة جذريا بين فرد وآخر (اذا استثنينا الكلية الصورية للشروط القبلية للمكان والزمان) وفي هذه الحال لن يكون للمعرفة العلمية سوى كلية صورية وتظل، على مستوى تنسيقها منعزلة جذرياً عن عالم الظواهر.

لنقل ذلك بشكل آخر: ان الفاعلية الاختزالية للتخييل تجعل المعرفة ممكنة باجراء العبور بين ملكة الفهم والحساسية، ويفترض مسبقا امكان وفاق نوعي، غير محدد، بين هاتين الملكتين، اي تفترض امكان تلاقي اشياء مثل البناء الاختزالي للتخييل وفقا لقواعد قبْلية لملكة الفهم يمكن ان يتم في سياقها. واذن يضمن وجود حس مشترك جمالي ان يقابل بين ذاتية المفاهيم ايضا حقيقة بين ذاتية لموجودات محددة بهذه المفاهيم: «لئن كان من الضروري امكان ايصال المعارف فانه من الضروري ايضا ان يكون من الممكن ايصال حالة الذهن اي توافق (stimmung) الملكات التصورية بقصد معرفة عامة-وبشكل خاص هذا الجزء الذي يناسب تصورا ما (الذي يعطينا شيئا ما) حتى تصير معرفة-بشكل كلي، وبدون هذا التوافق، بوصفه الشرط الذاتي لفعل المعرفة، فان المعرفة المنظور اليها بوصفها نتيجة لا يمكن ان تحدث.»(٢٦)

نرى ذلك: حتى وان وضعنا بين هلالين مسلمة غائية بلا غاية نوعية، فان التفسير الكانطي للتجربة الجمالية يتضمن عددا من الموضوعات القوية جدا تخص نظامها. هل هو التفسير الوحيد الممكن؟ تكمن النقطة الاكثر حساسية، كما يبدو لي، في الاسلوب الذي فسر به كانط تجربة انسجام الملكات الروحية. هل نحن ملزمون-اذا اردنا ضمان الصفة العامة لهذه التجربة-بقبول بنية متعالية، قبْلية تقابلها؟

المسألة، اجمالا، هي مسألة العلاقة بين الجماليات الكانطية والجماليات الخبْرية. إن هيوم، على سبيل المثال، يجهل كل فكرة لاساس متعالي: ويكتفي بإرجاع الحكم الجمالي لاتفاق خبْري، القابل للشرح في آن واحد بوحدة «المصنع» البشري. -في الميدان الفني الذي يعطيه الافضلية، على نقيض كانط- وبواسطة الثقافة والتربية: يصدر معيار الذوق من «معنى قوي، متحد باحساس مرهف يتحسن بالممارسة، يصير كاملا بالمقارنة ويُنقّى من كل حكم مسبق»(٢٧). ان الاستناد الى وحدة «المصنع» الانساني يتيح شرح المضمون العام لحكم الذوق بالتطابق الخبْري كلياً للحساسية الانسانية. واذن كان بامكانه الموافقة على التعريف الكانطي للجميل بوصفه احساسا بانسجام الملكات. وبالمقابل، لما كان لا يبحث عن تأسيس متعالي لهذا التطابق، رأى فيه ببساطة حقيقة تجريبية (بيولوجية). وبالاحرى لن يكون هناك اي مكان لـ«غائية بدون غاية نوعية» والتي يفترض انها ترجع تجربة الجميل الى اساس ما فوق حسي لا يمكن التعبير عنه.

من جانب آخر، اذا كان الذوق لدى هيوم يمتلك اساسا انتروبولوجيا خبْرياً يضيف على الفور، كما قلت من قبل، بأنه يرتبط بالقدر نفسه، ان لم يكن اكثر، بالتربية: ان التجارب الجمالية لا تتساوى كلها فيما بينها، ذوق الخبراء، المؤسس على المقارنة، معرفة الفنون والممارسة اكثر ضمانة من ذوق انسان غير مثقف. بتعبير اخر، حكم الذوق هو حكم تجريبي بلا ريب ولكنه حكم كما بقية الاحكام، اي انه محدد بمفاهيم. ولهذا عندما يقول كانط ان الدائرة الجمالية هي دائرة ثقافة «احساس كلي للعاطفة» (Teilnehmungsge) يصل ما بين الناس ويصلهم بالطبيعة وهدفها هو تنميةملكة القدرة على التواصل بشكل حميم وكلي(٢٨)، يمكن لهيوم ان يقبل بهذا الوصف ولكنه يلح وحسب على حقيقة ان هذه الثقافة **الكلية** للعاطفة هي **ثقافة خبْرية** بين ثقافات اخرى.

هذا الفرق في منح الصفة الشرعية لحكم الذوق ينتهي الى نتائج على مستوى نظامه: ان جماليات هيوم هي جماليات اجماع معياري بينمايصدر الحكم الجمالي عند كانط عن استقلالية الحساسية القابلة للتعميم. يلح مؤلف كتاب «نقد ملكة الحكم» بقوة على استقلالية الحكم الجمالي، حتى في ميدان الفنون الجميلة حيث سنرى، مع ذلك، انه يعتقد ان حكم الذوق لن يكون الا حكما مشوبا (غير خالص): «لو قرأ لي احدهم قصيدته، او اصطحبني الى مسرح، لا يناسب ذوقي في نهاية الامر، يمكنه ان ينادي باتو (Batteux) او ليسينغ (lessing) او نقاد ذوق اقدم ايضا واعلى شهرة، وكل القواعد التي وضعها كل هؤلاء كيما يبرهن لي عن جمال قصيدته، ولعل ايضا بعض المقاطع، التي لاتروق لي، تتوافق تماما مع قواعد الجمال، (كما اعطاها هؤلاء النقاد والمقبولة بشكل عام): أسد اذني، ارفض الاستماع لاي سبب، بأية حجة واقول بالحرى بخطأ قواعد هؤلاءالنقاد، او على الاقل وجوب عدم تطبيقها هنا، من ان اقبل تعيين حكمي باسباب برهنة قبْلية ذلك أن الامر يتصل بحكم ذوق لا بحكم ملكة الفهم او العقل»(٢٩). هذا اليقين المرافق لحكم الذوق عندي يقوم على حقيقة انه بالنظر اليه مثاليا (علي ان انظر اليه مثاليا ان انا شئت تقديمه كحكم ذوق خالص)، فانه ليس حكمي بل حكم الانسانية كلها؛ كانط، بالتاكيد لن يذهب الى حدانكار إمكان ارهاف ملكة الذوق بالتربية والتجربة، ولكنه يعتقد بشكل اساسي انه يقوم على عفوية الحس المشترك.

ان مقاربة هيوم ومقاربة كانط تقومان على تصورات بالغة التباين للحكم الجمالي(٣٠): يعطي كانط الاولوية للاستقلال المؤسس على عاطفة عميقة، بينما يعطي هيوم الاولوية للصفة المعيارية المؤسسة على الثقافة الفكرية. وكذلك يفضل احدهما الجمال الطبيعي ويفضل الاخر الجمال الصنعي. ان تفضيل كانط للجمال الطبيعي مرتبط مباشرة بنظريته في غائية مالا غاية محددة له، نظرية يمكن قبولها في هذا المجال أكثر مما يمكن قبولها في

مجال الفن : ان جمالياته تبقى روسوية بشكل اساسي ، بتفضيلها للجمال الطبيعي ، ولكن ايضا بالحاحها على تلقائية الحكم الجمالي واستقلاله. وبالفعل ، وفي نصيب كبير لانه يرفض الاقرار يمكن لحكم الذوق ، على الأقل بشكله النموذجي ان يتضمن تحديدات تصور مفهومي سيصطدم كانط بصعوبات عندما يريد مد نظريته حتى تشمل ميدان الفنون.

توضَّح بعض المسائل التي تصادفها محاولة تاسيس متعال للحكم الجمالي بغموض النظام الذي يمنحه كانط للحس المشترك (sensus commu-nis). بجعله من الدائرة الجمالية موقع التواصل الانساني المباشر ، القادر وحده على ضمان تواصلية المعارف الانسانية ، سيبدو ان كانط ملزم بان ينظر الى الحس المشترك الجمالي بوصفه مبدأ (مكونا) وفي الحقيقة ، اذا كان يفترض في الحكم الجمالي ان يكون **اساس** حكم المعرفة والحكم الاخلاقي ، فانه يترتب على مبدئه ، (الحس المشترك) ان يحظى بوضع مكوِّن : لا نرى كيف يكون شرط امكان من مستوى فكرة مسلم بها وبشكل خالص. غير انه يستحيل قبول مثل هذا التحديد للحس المشترك : ويعني في واقع الامر ، تهديم تصور كانط للحكم الجمالي. وفي الحقيقة ، لو كان الحس المشترك مبدأ مكونا ، لن نرى كيف يمكن الاستمرار بحماية الصفة (الالزامية) بشكل خالص لكلية الحكم الجمالي وضرورته. ان الجماليات الخبْرية لا تصادف مثل تلك المشكلة : لئن كان الحس المشترك فيها حقاً استعدادا طبيعيا ، فليس لهذا الاستعداد اية وظيفة مؤسسة للمعرفة ، ومن ناحية اخرى هو قابل للكمال بالممارسة واذن لا يرتبط البتة بقواعد مكونة تعطى مرة واحدة والى الابد. وبالمقابل ، اذا كان على الدائرة الجمالية عندكانط ان تحفظ خصوصيتها بالنسبة للدائرة المعرفية ، يجب ان يكون الحس المشترك مبدأ (منظما) وحسب : في الحالة المناقضة يصير الحكم الجمالي ايضا شأنه شأن الحكم المعرفي حكما ضروريا يبين كانط في الفقرة (٢٢) انه واع تماما للتناوب : «هذا المعيار اللامحدود للحس المشترك هو ، في الحقيقة افتراض من جانبنا ، يُبرهن على

ذلك ادعاؤنا باطلاق احكام ذوق. هل يوجد، في الحقيقة، مثل هذا الحس المشترك بوصفه مبدأ (مكوِّنا) لامكان التجربة، او ان مبدأ ايضا اكثر رقيا للعقل يفرض علينا كمبدأ (منظم فقط) ان يحدث فينا اولا حسا مشتركا لغايات اكثر رقيا؟ وهكذا هل الذوق هو ملكة اصلية وطبيعية، او فكرة ملكة لم تكتسب بعد وصنعية (kunstliche)[٣١]... ؟» وحدة الخيار الثاني يسمح بانقاذ الخصوصية الالزامية بشكل خالص للحكم الجمالي كما يحلله كانط من ناحية اخرى: غير ان الحس المشترك، بتصوره على هذا الشكل، ما عاد بامكانه ان يعمل بوصفه شرط **امكان** ذاتي لتواصلية حكم معرفي: وما تحظى به الجماليات من استقلال تفقده من القوة المؤسسة[٣٢]. وايضا لا بد من ان نضيف ان هذا الاستقلال يتعرض لخطر فقدان ديمومته إذ لو قرأنا النص الذي جئنا على ذكره قراءة متمعنة يظهر انه من المفترض انتاج الحس المشترك «لغايات اكثر سموا»: على نقيض ما يجري عند هيوم حيث لا تعد قابلية الحكم الجمالي للكمال بشكل عام الا بتعظيم المتعة الجمالية، متعة تؤشر عند كانط نحو موقع آخر لم يعد، ان حق القول، موقعا جماليا، بل ينتمي الى بعد اخلاقي اجتماعي.

نعثر على مثل هذا التردد في مجال الاشكالية الفنية، حيث سيتأرجح كانط باستمرار بين نظرية العبقري ونظرية الذوق، بين طوباوية ابداع «طبيعي» و«عفوي» والقبول بالفن كواقع ثقافي. ان «روسوية» كانط هذه وطوباويته الجمالية لم تكن بلا صلة مع ميلاد النظرية المجردة للفن.

جميل طبيعي وجميل صنعي: وضع الفنون الجميلة

ان حقيقة ارتباط الجماليات الكانطية بانتروبوبوجيا متعالية اكثر من ارتباطها بنظرية الفن تظهر بشكل بالغ الوضوح بالاولوية التي تمنحها للجمال الطبيعي على الجمال الصنعي.

منذ التعريف الاسمي للذوق الذي يفتتح «تحليلات ملكة الحكم الجمالي»، نجد مؤشرا على استحالة ارجاع الجميل الى الفنون الجميلة. «ان

تعريف الذوق الذي يقدم نقطة انطلاق هو التالي: انه ملكة الحكم في الجميل. ان تحليل احكام الذوق لا بد وان يبين ما هو ضروري لكي ننعت موضوعا ما بالجميل (Gegenstand)[٣٣]». ولئن كان كانط يتحدث عن موضوع اكثر مما يتحدث عن عمل فان مثل هذا الامر لا يرجع الى مجرد مصادفة: بدلا من ان يكون الجميل صفة عمل فني ما وبشكل عام بدلا من ان يكون صفة لفئة من الموضوعات المحددة، يكون صفة شيئية مثولية بوصفها كذلك اي شيئي غير محدد وفقا لنظام الطبيعي او الصنعي. لايمكن القول مسبقا الى اية فئة من الاشياء ينتمي الشيء الجميل: لنذكر ان الجميل هو شأن لقاء جائز بشكل مطلق: ان عدم التحديد الشيئي هذا على صلة بالقضية القائلة بعدم وجود اجراء يسمح باحالة الصفات الجمالية الى خصائص شيئية يمكن وصفها بلغة المفهوم (فالجميل لا يرجع الى الدائرة المنطقية للشيء). لاستعادة حد التقيناه آنفا: ليس الشيء الجميل هو «الشيء» الممثَّل بمقدار ما هو الشيء الذي يحافظ عليه في حالة (تمثيلية) (vorstellungszust and)؛ وتُمارس على هذا الاخير فاعلية تفكرية لا تبتغي نفعا وغير محددة مفهوميا. واذن لا يرمي الالحاح على السمة اللانفعية للرضا الجمالي الى انشاء الغائية الذاتية للعمل الفني (كما سيكون عليه الامر عند شيلر وفي الرومنسية) فهو لا ينتهي الى تعريف دائرةاونطولوجية من الاشياء النوعية، تكون هي الاشياء الجميلة (الواقعية الجمالية)، انه يعين، بشكل خاص، على تمييز **الصلة** الجمالية عن الصلات الاخرى بالعالم: قد يؤدي الشيء ذاته الى مواقف متنوعة وفقا لتوجهات الملكات الانسانية. مؤكد لابد من ان يلبي الشيء بعض الشروط حتى يمكنه ان يعمل بوصفه شيئاً جميلاً: ولكن لما كانت هذه الشروط غير محددة على نحو مفهومي فانها لا تتيح لنا تعريف فئة اشياء مؤسسة على سمات مميزة. كل ما يسعنا قوله هو انه **اذا** كان الشيء يبهجنا فانه يلبي الشروط المشار اليها، ولنذكر انها شروط

انسجام ذاتي جائز: [...] «ليس بوسعنا ان نحدد (قبْليا) اي شيء يناسب اولا يناسب الذوق، ولا بد من تجريبه[٣٤]».

نعثر على شهادة موحية بشكل خاص للتصور «اللاحتمي» للشيء الجميل في نص مخصص لتصنيف الفنون وبشكل اكثر تحديدا لفن التصوير. يرى كانط ان فن الحدائق يشكل جزءاً من التصوير. الفكرة بحد ذاتها من الافكار الشائعة في ذاك العصر، ولكن التسويغ المقدم يسترعي الاهتمام: لئن كان بالامكان وضع فن الحدائق في الفن التصويري، فذلك لان التصوير لا يرجع الى نسخ الطبيعة (الرسم المقلّد)، فكل تنسيق بصري جميل ينتمي الى التصوير. شأن كل لوحة بالمعنى الدقيق للكلمة، كل تنسيق للاشياء المادية لا يوجد الا بالنسبة للعين. وبهذا يرتبط نوعيا بفن التصوير: اضع ايضا في التصوير بالمعنى الواسع تزيين البيوت بالطنافس، بالزينة، وكل اثاث يوجه الى النظر، وكذلك فن الاناقة في الملبس (خواتم علب التبغ) وبالفعل فان حوض ازهار متنوعة، او قاعة مزينة بكل انواع الزينة (بما فيها حلي النساء) تصير اللوحة فيه عيداً شأنها شأن اللوحات بالمعنى المحدد (والتي لا تقصد تعليم التاريخ او علوم الطبيعة)، ليست موجودة هنا الا من اجل ان تراها العين ومن اجل مساعدة التخيل في لعبه الحر مع الافكار وان تشغل، بدون غاية نوعية، ملكة الحكم الجمالي.

قد يكون صنع كل هذه الزينات مختلفا على الدوام، من الناحية الميكانيكية ويفترض فنانين مختلفين تماما، الا ان حكم الذوق عما هو جميل في هذا الفن هو على الدوام محدد بشكل واحد، فهو لا يحكم الا في اشكال (ولا يضع في حسابه غاية) كما تتقدم للنظر، منفصلة او مركبة، حسب الاثر الذي يمارسه في التخييل[٣٥].

كـمـا يبين هذا النص الطويل يقـر كـانط على انه من الزاوية القـصـدية الخلاقة لا يوجد اية وحدة في سهرة انيقة كما انه يقر بأن الابتكارات التي يمكن ان نصادفها ترجع الى الفنون الميكانيكية اكثر مما ترجع الى الفنون الجميلة، الا انه تدخل هذه اللوحة الحية لمثل هذه السهرة الانيقـة في فن التصوير للسبب البسيط ان الحكم الكلي الذي يصدره الشخص الهاوي المحب على التنظيم الشكلي للمـجـال الادراكي الذي يتقـدم له «هو على الدوام محـدد بشكل واحد»، اي انه يقوم على مجرد المتعة التي لا تنشد سوى التأمل الذي توقظه فيـه تلك اللوحـة الحيـة. نرى مـرة اخـرى ان الحكم الجـمـالي يرجع بشكل اساسي الى وضع مُستَقبل ومن جراء ذلك لا يوجد اي فرق جوهري بفصل العـمل الفني عن تنسيق بصري مركب، وبامكاننا ان نضيف، اوعن منظر طبيعي. في حالة التنسيق البصري المركب الذي تشكله سهرة المجتمع الانيق، يدخل الكثير من المجانية ذلك ان الاثر الشكلي الكلي الذي تقدمه قاعة مزينة تحييها التحركات والمجموعات لا يمكنها الا ان تكون متغيرة، متتالية من لحظات تتقدم لمتعة المتفرج الذواق الذي لاينشد نفعاً.

بيد اننا نخطيء ان نحن اعتقدنا بأن الاهمية القليلة التي يعيرها كانط للفنون الجميلة ترجع حصرا الى حقيقة انه يهتم **بالعلاقة** الجمالية وبالتالي فهو لا يضع في حسابه الفروق بين فئات **الاشياء** الجمالية، او، بالاحرى، يناسب هذا اللحظة الافتتاحية لتحليله ولكنه سرعان ما يؤكد ان نموذج الاشياء بالغ الاهمية في الحقيقة: انه يعلمنا بالفعل، بأن العلاقة الجمالية لا تنشأ بكامل حريتها الا بمناسبة الاشياء الطبيعية. ومنه هذا الانتقاص الحقيقي من قيمة الجميل الصنعي، وتجدر الاشارة الى انه سيقابلها عند هيجل الميل المعاكس كليا الى الانتقاص من قيمة الجمال الطبيعي.

للدفاع عن تصوره، يقدم كانط سببين يبدوان متناقضين في الظاهر على الاقل. من جهة، الجميل الصنعي هو من الناحية الجمالية اقل اهمية من الجمال الطبيعي، لكنه لا يؤدي عمليا البتة الى حكم جمالي خالص، ومن

ناحية اخرى هو لا يوصى به اذ لا يصحبه اي اهتمام اخلاقي مباشر.
يصدر الانتقاض الاول عن تعريف الحكم الجمالي وموضوعه: فالحكم الجمالي يسبغ بشكل كلي الصفة الشرعية على التجربة الحميمة لعلاقة انسجام بين ملكات المعرفة لدينا «تختبر» بمناسبة شيء ادراكي يؤخذ بوصفه يكشف غائية دون غاية نوعية، ويرى كانط ان المتعة الصادرة عن رؤية شيء طبيعي امامنا هي، في آن واحد، اقوى (واكثر نقاء) مما تكون امام شيء صنعي.

لِمَ تكون المتعة اقوى؟ كل عمل انساني، حِرَفي كان او انه يشكل جزءا من الفنون الجميلة يحال الى قصد (absicht) محدد، واذن لئن نحن جربنا غائية في عمل فني ما، فان هذه الخبرة تتطابق مع توقعاتنا، لاننا نعلم ان الامر يتصل بشيء يلبي غاية خاصة، تلك التي وجهت مؤلفها. على العكس من ذلك، لئن نحن جربنا مثل هذه الغائية في شيء طبيعي فاننا نفاجأ دائما بشكل لطيف: ليس لانه لاشيء يبيح لنا توقع مثل هذه الغاية مسبقا وحسب بل ايضا-رأينا ذلك (تحول) المبادىء المسيرة لمعرفة الطبيعة بشكل قطعي من افتراض وجود قصد نهائي فعلي وراءها. وبناء على ذلك فان المتعة التي تصدر عن رؤية الجمال الطبيعي ستكون اقوى من تلك الصادرة عن الجمال الصنعي.

لِمَ هي اكثر نقاء؟ ان ملكة الفهم لدينا تمنعنا من وضع شيء طبيعي تحت سبب غائي وبالتالي تمنعنا من استخدام محدد لملكة الحكم لدينا في هذا المجال، فعندما نصادف غائية دون غاية خاصة، فستبقى هذه التجربة اكثر نقاء وعلى نحو ايسر، واستنادا الى الممنوع المشار اليه لن نتعرض الى غواية اخضاعها لتحديد مفهومي. وبالمقابل ينقلب الوضع في الدائرة التقنية-العملية، دائرة ما ينتجه الانسان: فنحن ننظر تلقائيا ان ما ينتجه الانسان يتطابق مع الغايات الخاصة التي وضعها الحِرَفي والفنان، وبالتالي نفكر فيها بوصفها محددة بقواعد يمكن تصورها بلغة المفهوم، وبناء على

ذلك، قبالة ما تنتجه الفنون الجميلة نميل الى استخدام حكم معرفي (محدد، او غائي) اكثر مما نميل إلى حكم جمالي خالص، اي نميل الى احالة الشيء الى سبب قصدي ونحكم عليه وفقا لتطابقه مع غايته الخاصة. لنلاحظ انه بالنسبة لكانط على الاقل في تلك المرحلة من التفكر، لا يمكن تجنب مثل هذا الاجراء وحسب، بل هو ايضاً اجراء شرعي تماما في مجال **الاصطناع** الفني (artefacta) لدى الانسان: ولكن هذا لا يمنع من انه (الاجراء) يناقض امكان الحكم الجمالي (الخالص)، اي حكم بدون الرجوع الى غائية محددة.

يمكننا تناول المسألة من زاوية اخرى: كل غاية تفترض سلفا نفعا ما، اي ان كل انتاج نهائي يمكن احالته الى ملكة الرغبة عند هذا الذي ابدعه (Begehrungsvermogen) وسواء كانت ملكة الرغبة معينة **قبْليا** (بقانون عملي) او **بعديا** (بمبادىء خبْرية تقنية-عملية)، في الحالتين حقيقة نعلم انها في اساس كل وجود للعمل (فالعمل يوجد لان شخصا ما اراده) تعرض لخطر تعكير نقاء الحكم الجمالي الذي نطلقه عليه: سنحيل الى احالة غائيته الصورية الى ملكة الرغبة نفسها، وهكذا نخلط بين مسألة اصل وجود الشيء ومسألة صفته الجمالية.

يقر كانط انه بامكاننا ان نعترض عليه بوجود اشياء تخضع لغاية تقنية-عملية ومع ذلك نحن عمليا ملزمون بتناولها بوصفها غائيات دون غاية محددة، لاننا، ببساطة، نجهل غايتها الخاصة. ويكون الامر على هذه الصورة عندما نعثر على ادارة حجرية من العصر الحجري نجهل استعمالها-الا نجرب في هذه الحالة غائية دون غاية محددة؟ ومع ذلك فهي لا تثير اية متعة فنية (على الاقل في نظر كانط). لا بد من استنتاج ان الغائية دون غاية نوعية تتطابق مع الجمال. الا ان كانط يعتقد بأن الاعتراض خال من القيمة، ذلك لان «حقيقة النظر اليها (الادوات) بوصفها انتاجات فنية تكفي لاكراهنا على الاعتراف باننا نحيل اشكالها الى قصدية ماوالى هدف محدد. ولهذا لا يوجد اي رضا مباشر عند رؤيتها. وبالمقابل، زهرة ما، ولتكن زهرة التوليب، ينظر

اليها بوصفها جميلة إذ توجد غائية مافي ادراكنا لها، وفقا للحكم الذي نطلقه، لا ترجع الى اية غاية»[٣٦]. بتعبير آخر، في حالة شيء ما قبل تاريخي (قديم) لا نقوم بتجربة غائية بدون غاية خاصة: فنحن نسلم بوجود غاية خاصة غير اننا ببساطة نجهل هذه الغاية. وعليه ليست المسألة هي معرفة ما اذا كنا قادرين ام لا على احالة الشيء الى قصد محدد، بل ما اذا كنا **نضع** ام لا مثل هذا القصد: ولا نقوم بهذا فيما يخص اشياء الطبيعة ولهذا عندما تكشف عن غائية، فانها تتصل بغائية دونما غاية محددة، وتمنحنا تجربة جمالية خالصة، ولكننا نقوم بمثل هذه الغائية وراء ما يصنعه البشر ومذ نعرف انه يوجد امامنا مثل هذا الشيء، نضع غاية محددة (سواء كنا نستطيع تعيينها ام لا)، ونكون من جراء هذا خارج التجربة الفنية الخالصة.

الحجة الهامة الثانية التي يقدمها كانط لصالح الامتياز الذي يمنحه للجميل الطبيعي هو انه عمليا يوقظ على الدوام اهتماما اخلاقيا. وفي الحقيقة، يعتقد مؤلف «نقد ملكة الحكم» ان تأمل الجمال الطبيعي يحيلنا دائما الى ما يتجاوز المحسوس، ملكوت الغايات كمعنى (او فكرة) عملية: «اقر طواعية ان النفع المتصل بجمال الاشياء الفنية (والتي اعد فيها ايضا الاستعمال الصنعي لجمال الاشياء الطبيعية للزينة، واذن الغرور) لا يقدم اي برهان عن فكر مرتبط بالخير الاخلاقي، او فكر ينزع اليه. وعلى العكس اؤكد ان الاهتمام المباشر بجمال الطبيعة (وليس تذوق الحكم عليه وحسب) هو دائما اشارة الى روح طيبة[...] ان هذا الذي يتأمل في عزلته (ودون قصد ارادة توصيل ملاحظاته الى الاخرين) الشكل الجميل لزهرة برية، لطائر، لحشرة، الخ. للاعجاب بها وحبها، والذي يأسف لغيابها في الطبيعة بشكل عام، والذي لا يرى فيها نفعا يلمع من اجله، وبالاحرى يتأذى منها، فان هذا الانسان يهتم اهتماماً مباشرا وفي الحقيقة اهتماما ذهنيا بجمال الطبيعة. وهذا يعني انه ليس نتاج الطبيعة الذي يمتعه بشكله وحسب، ولكن ما يمتعه ايضا هو وجود هذا الشيء، دون اية جاذبية حسية او يربطه بغاية ما. ان امتياز جمال

الطبيعة هذا على جمال الفن (حتى لو كان هذا الاخير تفوق على الاول بشكله) بالهام الاهتمام المباشر وحده ينسجم مع اسلوب التفكير المستنير والجاد لكل الناس الذين غرسوا العاطفة الاخلاقية»[٣٧].

يوجد اذن فرق كبير بين تأمل الجمال الطبيعي، المحدد بوصفه تأملاً منعزلا مرتبطا مباشرة باهتمام العقل وتامل الجمال الصنعي المرتبط بالحياة الاجتماعية، بما فيها اشكال غرورها. وعلى نقيض الجمال الصنعي، الذي لا يرجع الا الى الذوق (ولكن الى حكم الذوق الذي يندر ان يكون خالصا لاختلاطه باعتبارات قصدية)، فان الجمال الطبيعي لا يقدم وحسب الفرصة لحكم الذوق (الخالص، لانه لا يرتبط بأية فكرة لقصد غائي محدد) بل ايضا- وبشكل مفارق- لحكم عملي، لانني اهتم بوجود الشيء. هذا الحكم العملي هو ايضا حكم خالص، لانه لا يرتبط بأية جاذبية حسية ولا بأية غاية ذاتية: فهو يحكم على التطابق الخالص (الجائز) بين شيء طبيعي واهتمام يتجاوز الحسي. ذلك ان العقل يهتم مباشرة بتحقق المعاني في العالم الحسي: كل تجربة لشكل نهائي، وان كان غير محدد، هو في الطبيعة اثر لمعنى سببية تتجاوز الحسي يسلّم بها العقل. ان الامتياز الاخلاقي الممنوح للجمال الطبيعي مرتبط اذن مباشرة بنقاء تجربة غائية بلا غاية نوعية: وهذا يبين مرة اخرى الى اية درجة تتجاوز قضية الغائية بلا غاية نوعية الاشكالية الجمالية؛ إنها ابعد من ان تضمن استقلالها تخضعها لغائية عملية. لنلاحظ ايضا ان كانط ينتقص هنا بشكل صريح الشكلانية والتي هيَ في اساس تعريفه للحكم الجمالي: على الرغم من امكان تفوق الجمال الصنعي على الجمال الطبيعي فيما يخص الشكل المقدَّم، يجب مع ذلك تفضيل الجمال الطبيعي نظرا إلى الفائدة الاخلاقية التي ترتبط به.

حسبما يرى كانط لا يوجد تناقض بين الفكرة القائلة ان حكم الذوق المطبّق على الجمال الطبيعي هو بامتياز حكم جمالي خالص واذن حكم لا يبتغي نفعا، وبين فكرة ارتباطه مباشرة بنفع يتجاوز الحسي: يبقى الحكمان

مستقلين، على الرغم من الصلة بينهما: يبقى حكم الذوق على الجمال الطبيعي خالصا لان التفكير الاخلاقي (ينضم) اليه دون ان يكون هناك ادنى اختلاط بين الاثنين. فالحكم الجمالي على الجمال الطبيعي يثير بشكل ما حكما ثانياًمتفكرا يخص الحكم الجمالي بالمعنى الدقيق ويحيل الغائية المجردة عن الغاية التي تؤسسه الى غاية ما فوق حسية محتملة. وبالمقابل، يبدو أن العمل الفني، في خصوصيته ذاتها، يفترض سلفا فكرة غاية: هذه الفكرة **تسبق** حكم الذوق، بشكل ان هذا الاخير، اذا كان عليه ان يكون خالصا يترتب علينا انجاز المهمة المضادة التي تقوم على **نسيان** انه يوجد امامنا انتاج قصدي اي انتاج «موجه بشكل واضح نحو ارضائنا». ان حكما جماليا خالصا على عمل فني يقدمه الانسان لا يكون ممكنا الا اذا كان بالامكان بقاء القصديةخافية على النظر: سنرى انها ستكون حالة العمل العبقري، ولكن هذا الاخير هو بالاحرى الاستثناء لا القاعدة. وفي الختام، لئن كان الحكم على الجمال الطبيعي هو حكم ذوق خالص (يقوم على الاحساس بغائية لا غاية لها) مرتبطة مباشرة بغاية فوق-حسية، فان الحكم على الجمال الصنعي هو، خلافا لذلك، على الدوام عمليا حكم ذوق تطبيقي اي مختلط باعتبارات كمال صوري يخضع لغاية نوعية.

مهما يكن رأينا، من ناحية أخرى، بقرار كانط منح الافضلية للجمال الطبيعي نظرا لاستطالاته الاخلاقية، فهو من الزاوية الجمالية الدقيقة قرار غير سديد، ذلك ان تحليل الحكم الجمالي تمَّ بشكل جيد بدون اي رجوع الى هذه الوظيفة الاخلاقية. لقد امتدح كانط وهوجم وفقا للعصر لانه جعل المتعة الفنية تصب في وظيفة اخلاقية: وفي الحقيقة، مذ تضاف الاخلاقية الى التحليل الجمالي بالمعنى الدقيق وهو منطقيا مستقل عنها، لسنا ملزمين بوضعها في حسابنا في تقدير النظرية الجمالية بحد ذاتها.

ان التمييز، الذي ادخل اعلاه، بين حكم الذو ق الخالص وحكم الذوق التطبيقي مرتبط بشكل عميق بالزوج الجمال الحر (pulchritudo vaga)

والجمال (الملتزم) (pulchritudo adherens). فالجمال الملتزم يفترض على الدوام مفهوما عما ينبغي ان يكون عليه الشيء ويتصور كمال الشيء حسب هذا المفهوم. فهو يدخل اذن تحديدات قائمة على التصور المفهومي ولا يهيء لحكم ذوق خالص: «في تقدير جمال حر (وفقا لشكله وحسب) يكون الحكم خالصا. لا يفترض مفهوم غاية ما تخدمها العناصر المتنوعة للشيء المعطى وان على هذا الشيء ان يمثل، بشكل (بهذه الغاية) ان حرية التخييل، التي تلعب بشكل ما في تأمل الصورة لا يسعها الا ان تكون محددة. ولكن جمال الانسان [...] جمال حصان ما، جمال بناء (كنيسة، قصر، ترسانة او جناح) يفترض مفهوم غاية، تحدد ما يجب ان يكون الشيء عليه وبالتالي مفهوم كماله، الامر اذن يرتبط بجمال ملتزم وكما ان صلة الظروف (في الاحساس) بالجمال الذي لا يخص حقا الا الشكل كانت عائقا لنقاد حكم الذوق. كذلك صلة الصالح بالجمال (اي حيث يكون التنوع صالحا بالنسبة للشيء ذاته، وفقا لغايته) تصيب نقاءه بالاذى»[٣٨].

ينبغي تحليل هذا النص بشكل ادق، لكونه يشهد على وجود صعوبة تتكرر في الجماليات الكانطية. لقد افترضت ضمنيا حتى هذه اللحظة ان فكرة غاية نوعيةكانت مرتبطة بكل عمل انساني. وهذا هو التصور الذي يدافع عنه كانط نفسه، وفي مناسبات عديدة. ولكن في ضوء النص الذي جئنا على ذكره لتونا، يبدو من الضروري اعادة النظر في هذا الامر.

من جهة، ان امثلة الغائية المحددة لا تخص الانتاجات الصنعية وحسب، بل ايضا العضويات البيولوجية: الانسان، الحصان الا اننا نخطىء لو اعتقدنا ان مثل هذا التوضيح يصلح للعضوية الحيةبوصفها كذلك؛ بتعبير آخر يجب استبعاد العضويات الحية من الجمال الطبيعي بالمعنى النموذجي للكلمة؛ وفي الحقيقة، في الفقرة السابقة للنص المذكور نقرأ: «العديد من الطيور (الببغاء، عصفور الجنة، الخ)، عدد كبير من القشريات البحرية هي في حد ذاتها اشكال من الجمال لا ترجع الى اي شيء محدد بمفاهيم فيما

يتصل بغايتها ولكنها تمتع بحرية ومن اجل ذاتها»[٣٩]. واذن، في داخل ملكوت الطبيعة ذاته لا بد من التمييز بين اشكال الجمال الحر واشكال الجمال الملتزم، اي تلك الاشكال المحددة بغاية: عند الفرس يؤدي تلاؤم البنية التشريحية مع نموذج الحركة الى جمال ملتزم، وعلى العكس، ريش الطيور الاستوائية او اشكال بعض القشريات البحرية تنتمي الى الجمال الحر لانها (حسب كانط) لا تستجيب لاية غاية نوعية. بامكاننا بالطبع ان نتساءل على اي اساس يمكن انشاء مثل هذا التمييز. ومن جانب آخر بذكره، كيفما اتفق، شكل الانسان، شكل الفرس، الاعمال الهندسية، يخلط كانط الحدود بين الاشياء الطبيعية، المستبعدة من كل تفسير غائي، والاشياء الصنعية بوصفها صناعات يقوم بها البشر من اجل غاية ما.

يتعقد الوضع ايضا، لانه يوجد ايضا اشكال جمال حر بين الاشياء التي تصنعها فاعلية البشر: وهكذا التصوير بالاسلوب اليوناني، من اجل الاحاطة باطار او على اوراق مرسومة، الخ. لا تعني اي شيء بذاتها، فهي لا تمثل اي شيء تحت مفهوم محدد وهي اشكال جمال حر. يمكننا ايضا ان نصنف في هذا النوع كل ما نسميه تأليفا مرتجلا في الموسيقا (بدون موضوع) وحتى كل الموسيقا التي لا تعتمد على نص[٤٠]. عند مقابلة اشكال الجمال الحر بالعمارة، بامكاننا الاعتقاد ان العمارة لا يمكن الحكم عليها جماليا بشكل خالص لانها تتضمن بعدا وظيفيا. غير ان امثلة الرسوم الهندسية والتزيينية بشأن الموسيقا المرتجلة والموسيقا بدون نص يبدو انها تدخل ايضا عاملا ثابتا مشوب (غير خالص): العلاقة التمثيلية لانه بماذا نعارض التصوير على الاسلوب الاغريقي، والاطر التي «لا تمثل» شيئاً الا بالرسم التمثيلي؟ بِمَ نعارض موسيقا «بدون نص» الا بموسيقا «مع نص»، اي الاعمال التي تتضمن مكونا لغويا تمثيليا؟ ومع ذلك، وعلى الرغم من كونها غير تمثيلية فان الرسوم الهندسية، وكذلك المقطوعات الموسيقية «الخالصة» تستمر في تلبية قصد (absicht) لغاية محددة: لا يتصل الامر اطلاقا بتشخيصات طبيعية بل

بنتاجات يصنعها البشر قصدية بمقدار قصدية اللوحات التمثيلية: بتعبير آخر، التصوير على الاسلوب الاغريقي، أو الموسيقا «الخالصة» لا بد وان تثير حكما يخص تطابقها مع غاية نوعية. اما فيما يتصل بالتعارض الضمني (الناجم عن مثال العمارة) بين اعمال جمالية خالصة، واعمال ذات وظيفة «نفعية»، فان هذا التعارض لا يوضع الى جانب التعارض بين «اشكال الجمال الحر» والاعمال التمثيلية، ولا الى جانب «غاية بدون غائيةنوعية» وغائية نوعية، حين كان كانط يقول ان الحكم الجمالي الخالص لا يأتلف مع غائية نوعية، فان (نموذج) هذه الغائية (نفعية او ترتبط باللذة الحسية) لا يتضمن اية اهمية. ان ما كان يحول دون امكان حكم جمالي خالص في مجال الاعمال الفنية هو الحقيقة النوعية انها بوصفها صنعا بشريا تصدر عن قصد نوعي. هذه المسألة مستقلة كليا عن التعارض بين الغاية النفعية والغاية الجمالية بشكل خالص.

مهما يكن من امر هذه التناقضات الواضحة، فان مجمل النصوص التي جئنا على تحليلها تعزز أمر الانتقاص من مجال الفنون الجميلة. فان نحن وافقنا على فكرة غائية بلا غاية نوعية فان كل حكم جمالي خالص يكون ممتنعاً في مجال الفنون الجميلة ذلك لان النتاجات الفنية هي نتاجات قصدية، وتخضع بالتالي الى غايات نوعية، واذن يمكن الحكم عليها مفهوميا، وان نحن قبلنا بالمحكات (المتناقضة) التي قمنا اخيرا بتحليلها، فالوضع لا يكون اكثر تآلفا: الفن الاكثر تطابقا مع حكم الذوق سيكون فن التزيين الخالص. وعلى العكس من ذلك، الفنون المعيارية (باستثناء الموسيقا الخالصة) هي اما فنون تمثيلية (الادب، التصوير، النحت، الموسيقا الصوتية) واما فنون مرتبطة بوظيفة نفعية (العمارة): وبالتالي تبدو انها تستبعد كل حكم ذوق خالص لتداخل الوظيفة النفعية او التمثيلية بالتناول التأملي الخالص للشكل. ولكن هذه المكانة الرفيعة الممنوحة للفنون التزينية تصطدم مجابهة بفكرة كانطية (اخرى) تقول ان الاعمال التزيينية الخالصة تنتمي للظريف اكثر من انتمائها للجمال، لانها قبل كل شيء مُسِرَّةٌ على مستوى الاحساس الخبْري. وهكذا

نعرف ان التزيين (واستخدام الالوان في التصوير يشكل جزءا منه) لا يمكن قبوله الا لانه برز الجمال الشكلي، ومذ يستقل عنه توقف عن الانتماء للجمال(٤١).

على كانط اذن ان يصوّب التسديد كيما يتحاشى هذه النتائج غير المبتغاة في فكرة غائية بلا غاية نوعية. ههنا تدخل نظرية العبقري. وبفضلها يسعى مؤلف «نقد ملكة الحكم» الى إجراء المصالحة بين الفن والجماليات: ستجيز ادخال الجمال الحر، حكم الذوق الخالص، ولكن ايضا الجمال الطبيعي، اي الغائية بلا غاية نوعية، الى داخل مجال الفنون المعيارية نفسه سيرورة مثقلة بالنتائج لانها تلغي فكرة قصدية الانتاجات الفنية وبالتالي تفصلها عن الصناعات الاخرى التي يصنعها الانسان: ستأخذ الرومانسية-بالضبط انطلاقها من هذا الفصل الجذري بين مجال الفنون المعيارية ومجال الفاعليات البشرية الاخرى، (بما فيها الفاعليات التي تتضمن بجلاء بعدا جماليا يستحيل اهماله مثل الفنون التزيينية). وهكذا فالصعوبات الملازمة لنظرية الحكم الجمالي الخالص، اي بشكل اساسي النتائج المتناقضة لنظرية الغائية بلا غاية نوعية، ستقود كانط الي تمهيد الطريق لما سيكون القطع المركزية للنظرية المجردة للفن، الا وهي نظرية الغائية الذاتية للعمل الفني.

العبقرية والذوق:

ان الصعوبة التي يدعي مفهوم العبقرية تذليلها توجد ملخصة بشكل كامل في الصيغةالتي يقدم فيها كانط دراسته: [...] «ان الغائية في الفنون الجميلة، (على الرغم من كونها قصدية، عليها ان لا تظهر قصدية)، اي ان على الفن ان يبدو طبيعياً، على (الرغم من وعينا) انه شأن فني». يفترض كل فن قواعد يقدم بفضلها الشيء بوصفه ممكنا: وبدون ذلك لا يسعنا الكلام عن انتاج فني. الا انه، من جانب آخر، ينبغي ان لا يكون الحكم الخالص الذي يخص جمال العمل الفني مشتقا من اية قاعدة تمتلك مفهوما بوصفه مبدأ تحديد: وبشكل خاص لا يمكن اشتقاقه من مفهوم الاسلوب الذي جعل

الانتاج ممكنا. ان التحليلات الاولى عند كانط تركتنا نفهم بوضوح ان مثل هذا الحكم الجمالي الخالص كان، ببساطة امرا ممتنعاً في مجال الفنون. وتعود نظرية العبقرية الى هذا الامتناع وتزعم انها تبين انه (بامكان) الفن ان ينفتح للحكم الجمالي الخالص، بتأليفه بين خاصتين متناقضتين: قصيدته وتلاشي هذه القصيدة فيه.

ينطلق كانط من التطابق التقليدي بين العبقرية والموهبة، هذه الاخيرة تعرف بوصفها هبة فطرية، صادرة عن «طبيعة الذات»[٤٣]. وعليه سيكون العمل الفني عملا حيث تقدم طبيعة الذات (الموهبة) القواعد للفن. يلبي هذا التعريف مطلبين متناقضين اعلن عنهما سابقا. من جهة العبقري عاجز بنفسه عن تاسيس قواعد عقلانيا لانها تجد اساسها في طبيعته: فهو يخضع لها منفعلا ولا ينشئها فاعلا، كما هو الحال في المفاهيم، وبهذا الاسلوب يتجنب فكرة تحديد مفهومي للقواعد، التي لا تنسجم مع «غائية بلا غاية نوعية» للجمال: [...] ان مبدع عمل ما يدين به الى عبقريته، لا يعرف هو نفسه كيف يجد عنده الافكار التي تعود اليه وليس بمقدوره ان يتصور مثل هذه الافكار حين يشاء اوفقا لمخطط لهذه الافكار، كما انه ليس بمقدوره ان يوصلها الى الاخرين على شكل وصفات تمكنهم من خلق اعمال مشابهة[٤٤]. من جانب آخر، يقدم العبقري قواعد، وسنرى ان هذه القواعد التي تؤسس هذه النمذجة - للعمل العبقري يمكن أن يكتشفها المستقبلون. بامكان هؤلاء المستقبلين اذن، وعلى نحو مفارق، قراءة العمل العبقري بوصفه توظيفا لقواعد التأليف، واذن بوصفها تلبي غاية محددة، وهي قراءة ممتنعة على الشخص العبقري نفسه.

ان الملكة الروحية التي يعبر العبقري من خلالها عن نفسه هي ملكة التخييل المنتج. وتكمن خصوصيتها في حقيقة انها، خلافا للتخييل (الذي ينقل) لا تقتصر على تنشيط انطباعات حسية، بل تضفي بشكل ما حدوسا جوانية لا تقابل اية تجربة فعلية في الماضي، وبصورة خاصة لا يمكن لاي

مفهوم من مفاهيم ملكة الفهم ان يكون متطابقا معها. ان استحالة اخضاع اعمال التخييل المنتج لتحديد مفهومي يرجع الى سببين: من جهة، يتحرر التخييل المنتج من قانون الاقتران (اقتران الانطباعات الحسية) الذي يحدد التخييل الناتج: في الابداع الفني نستعير بالتاكيد مواد من الطبيعة، غير انه بامكاننا ان نعالجها «في شيء يتجاوز الطبيعة»: وهكذا نبدع «طبيعة اخرى انطلاقا من المادة التي تقدمها الطبيعة لنا»(٤٥) ان جاز التعبير، ومن جهة ثانية-و«بلا ريب بشكل اكثر جوهرية»، يضيف كانط-ان استحالة الارجاع هذه تقوم على حقيقة ان اعمال التخييل هي حدوس داخلية ويتعذر من جراء هذا ارجاعها الى اي مفهوم. مثل هذا الحدس الجواني يفسح المجال لمعنى جمالي، تمثيل للتخييل يحمل على التفكير، دون ان يكون بأمكان اي فكر محدد، اي مفهوم ان يتطابق معه ويستعصي بالتالي على أية لغة ان تعبر عنه بشكل كامل وان تجعله قابلا للفهم(٤٦). ويقترب المعنى من جراء هذا من معنى العقل وهو ايضا لا يمكن ارجاعه الى اي مفهوم من مفاهيم الفهم يمكنه اذن ان يستخدم تعبيرا غير مباشر عن معنى من معاني العقل وهذا ما يشرح بدون شك لماذا يرى كانط في التعبير الفني تعبيراً تصويرياً بشكل اساسي. ولقوله بمفرادت حديثة: بفضل القوة التعريفية للتعبير التصويري، يمكن للمعنى الجمالي ان يتكون بوصفه (مشابها)لمعنى من معاني العقل، كلاهما، لاسباب مختلفة بالتأكيد يمتنع ارجاعهما الى اي تحديد مفهومي. وهكذا يمكن للعمل العبقري، بوصفه ثمرة التخييل المنتج، ان يرتقى بنا الى ما يتجاوز الواقع الحسي ويتكون كعرض محسوس لمعنى العقل.

في ضوء هذا التصور للتخييل- تصور سيستعيده الرومنسيون في نقاط كثيرة-علينا ان نحاول فهم القضية القائلة بأن ليس بوسع العبقري نقل قواعد فنه: بوصفه عمل التخييل المبدع يحقق العمل العبقري عرضا حدسيا، يتعذر ارجاعه الى اى مفهوم. وفي الاونة ذاتها يحقق غائية محددة وبهذا ينضم الى الجمال الطبيعي: العمل العبقري عمل مستقل، شأنه شأن الجمال الطبيعي، يمتع بشكله دون ان يكون بامكان الصفة الجذابة جماليا فيه ان ترجع الى غاية

محددة مفهوميا. ان المعنى الجمالي بلا ريب هو عرض للمعنى العملي: الا ان الامر يتصل بعرض غير محدد، حر، اي لا يخضع **لقانون** عملي، يولّد البعد الاخلاقي بمناسبة العرض الجمالي وبدون ان يحدده مفهوميا (لنذكّر ان الامر هو نفسه فيما يتصل بالاهتمام المباشر الذي يثيره الجمال الطبيعي)(٤٧).

لا يمكن للابداع العبقري اذن ان يحظى بوضع مماثل لوضع الجمال الطبيعي الا بمقدار ما هو غير واع لغاياته النوعية. غير اننا سنرى ان كانط يتراجع بسرعة امام نتائج نظريته: فالعمل العبقري يفترض جانبا ميكانيكيا، اي ضرورة تدخل غاية قابلة مفهوميا للوصف. ومن جانب آخر لا بد وان يقدم نفسه **بوصفه** عملا: وعليه يقينا ان يتصف بمظهر انتاج طبيعي، وفي الاونة ذاتها يترتب علينا ان نعرف بأن العمل لا علاقة له بالانتاج الطبيعي. ومن جراء هذا، سيكون فيه على الدوام نصيبا من معنى «مظهر خداع»، في الغائية بدون غاية نوعية، يعرضها العمل العبقري.

بامكاننا ان نرى انه اذا ما كان كانط يضع تحديدات لنظريته في العبقرية، لانه من الصعب بشكل خاص معالجتها مع التصورعن الجمال الصنعي المعروض سابقا، الذي -كما رأينا يستبعد من العمل الفني امكان تجلي غائية حقة بدون غاية نوعية. ومن هنا تعديلاته الخاصة بنقطتين حساستين بشكل خاص: مسألة امكان نقل «طريقة الاستعمال» للعمل العبقري، ومسألة التمييز في داخل العمل بين الجانب الفني بشكل دقيق والجانب الميكانيكي.

فيما يخص النقطة الاولى، لا بد من تمييز جانبين. من جهة، على الرغم من ان العمل العبقري هو عمل مبتكر بشكل عميق ويتعذر تقليده، عليه مع ذلك ان يتمكن من العمل بوصفه صورة نموذجية تقوم بمهمة الاثارة عند عبقريات اخرى. من جهة ثانية يمكنه ان يقدم مقياسا او قاعدة حكم على الاعمال من كل صوب والتي تفتقر للعبقرية. بين الاعمال الفنية، الاعمال العبقرية نادرة اكثر مما هي القاعدة، ويقر كانط أن العديد من الاعمال يخضع على الاقل جزئيا لنماذج. لا بد اذن ان نقر بامكان نقل القواعد.

مـاذا يمكن ان يكون هذا النقل؟ أهو نقل مـذهب مـحـدد بشكل مفهومي، استبعدته نظرية الذوق من قبل واستبعد بشكل اوضح من تعريف العبقري. لقد رأينا فعلا: «ليس بامكانه لا ان يتصور كما يشاء لا وفقا لمخطط مثل هذه الافكار، كما ليس بامكانه نقلها الى الاخرين على شكل تعليمات تجعلهم قادرين على تحقيق اعمال مشابهة»(٤٨). ثمة مفارقة في الوضع: ليس بمقدور العبقري نقل تعليمات ومع ذلك لابد لعمله ان يكون نموذجيا، أي لا بد ان يكون بوسعه الهام عباقرة آخرين وان يتمكن من هم اكثر تواضعا بين اللاحقين من استخلاص قواعد منه.

لنبدأ السؤال لمعرفة كيف يمكن لفنان عبقري ان يتعلم شيئاً ما ممن سبقوه. يرى كانط ان القاعدة الفنية، على الرغم من بقائها معتمة بالنسبة للعبقري الذي ابدع العمل، يمكن استخلاصها من قبل من يأتون بعده «[...] يجب استخلاص القاعدة[...] من الفعل، اي من المنتج، الذي يمكن الاخرين من قياس موهبتهم بالنظر اليه بالاستفادة من هذا الانتاج لا كنموذج لتقليد مُستَعبد (Nachmachung) بل بوصفه ارثا نموذجيا (Nachfolge). من الصعب شرح كيف يكون هذا ممكنا. ان افكار الفنان تحرك عند تلميذه افكار مشابهة حين تهبه الطبيعة نصيباً مماثلاً من ملكات الروح»(٤٩). الا ان هـذه النقطة الاخيرة تتضمن وجود انسجام مسبق. ان هذا، من ناحية اخرى، يشرح على اكثر تقدير بِمَ يستطيع التلميذ انتاج عمل مشابه لعمل نموذجه، ولكن لا يشرح البته كيف يمكنه استخلاص القواعد التي حكمت ميلاد هذا العمل- النموذج والتي بقيت خفية على صانعها: لئن كان ثمة تماثل في الافكار المثارة، فان هذا التماثل يقتضي ايضا الصفة اللاشعورية للقواعد، وبالتالي امتناع كل عملية تجريد. من جانب آخر، ان الشرح الذي يقدمه كانط لايتيح رؤية بِمَ **يختلف** عمل التليمذ عن عمل المعلم: ولكن لا بد له من ان يختلف بشكل عميق عن نموذجه، ذلك ان الامر يتصل بارث نموذجي لا بعملية تقليد.

على اية حال ان محاولة الشرح هذه، باعتراف كانط نفسه، لا تخص

الا علاقة عبقري بعبقري مثله. فهي لا تبين الاستمرارية في تكون التقاليد الفنية، فالعبقرية ظاهرة نادرة. ليس بوسع التقاليد ان تقوم على «تناسب مشابه للمكات الروح» عند كل الفنانين، والا لن يوجد **الا** اعمالا فنية. وعلى هذا يجد كانط نفسه ملزما، على الرغم من كل شيء، بقبول امكان نقل (مفهومي) لقواعد العمل العبقري، لا بوصفه اثارة نموذجية لعبقري آخر، بل بمثابة نموذج حقيقي سيقوم **بتقليده** فنانون من كل صوب «ولكن لكون العبقري محظي الطبيعة، وعلينا النظر اليه بوصفه ظاهرة نادرة، يؤسس نموذجه، لأذهان طيبة اخرى او **مدرسة** اي يؤسس تعليما منهجيا وفقا **للقواعد** بمقدار ما كان بالامكان استخلاصها من اعمال العبقري وما تتصف به من خصوصية، من اجل هؤلاء يكون الفن تقليدا وهبت الطبيعة قاعدته من خلال العبقري(٥١).

ههنا، في اقله، اسلوب غريب في مصالحة نظرية العبقرية مع تلك التي تتصور العمل بوصفه شيئاً قصديا: لئن بقي العمل الفني معتما بشكل اساسي لدى العبقري الذي ينتجه، بله للتلاميذ العباقرة الذين يستلهمونه (في الحقيقة يبدو استلهامهم لا شعوريا بقدر ما ترجع ببساطة الى مثل هذا التناسب للمكات الروح)، فبأية معجزة يمكن ان يصير شفافا للمستقبلين العاديين؟ والذين لا يسعهم الا ان يكونوا مقلدين؟ نشهد هنا وثباً غريبا بين العبقرية وروح المدرسة: الاول يعرف كيف يصنع ولكنه لا يعرف ما يصنعه والثاني يعرف ما يصنعه الاخر ولكن ليس بامكانه انتاج عمل من المستوى نفسه. مثل هذا التصور ليس بديهيا وبالتالي يحتاج التسويغ. وكانط لا يقدم لنا ابداً هذا التسويغ. على العكس: يهجر بسرعة التمييز بين الاعمال العبقرية والاعمال من كل مستوى لصالح التمييز بين ما يعود الى الفنون الجميلة في العمل الفني بشكل دقيق، وما يعود الى فن ميكانيكي، واذن بين ما يتعذر تحديده بلغة المفهوم وما يمكن تحديده بالمفهوم: «[...] لا يوجد [...]بين الفنون الجميلة فن لا يتضمن مقداراً من الالية يمكن ادراكها بوصفها كذلك كما تمكن

ملاحظتها وفقا لقواعد، اي شيءمدرسي يكون الشرط **الاساسي** للفن. لا بد في الحقيقة من تصور شيء ما بوصفه غاية، والا لن يكون بالامكان ارجاع الانتاج الى الفن. لابد في الحقيقة من تصور شيء ما بوصفه غاية، والا لن يكون بالامكان ارجاع الانتاج الى الفن، سيكون مجرد انتاج تم **مصادفة**. ان قواعد محددة، قواعد لا يمكننا التحرر منها هي قواعد ضرورية من اجل توظيف غاية»(٥١). هل يتدخل هذا التمييز ايضاً في مشكلة امكان النقل المفهومي للعمل العبقري؟ بتعبير آخر، هل التمييز بين ما هو ارث نموذجي (Nachfolge) وما هو تقليد (Nachmachung) يحل بين ما يرجع في عمل ما الى ابتكار المعاني الجمالية وبين ما يخص الجانب الالي؟ لا يجيب كانط صراحة عن هذا السؤال، الا انه من الصعب تصور مخرج آخر من الصعوبات الناجمة عن مشيئته جعل الفن طبيعيا من جانب مفهوم الغائية بلا غاية نوعية.

كأن الوضع لم يكن مختلطا بما فيه الكفاية، يظهر ان مفهوم العبقرية-باعتراف كانط نفسه-لن يتمكن من تقديم تعريف ملائم للفنون الجميلة، خلافا لما فهمناه من تقديم المفهوم بصياغة: «ان الفنون الجميلة هي فنون العبقرية» يؤكد كانط بلا شك على ان العبقرية هي عامل فني ولكن الامر لا يتعلق بشرط ضروري او كاف(اذ توجد اعمال لا تتصف بالعبقرية). ليست العبقرية شرطا كافيا ؛ لا يمكن لعمل فني ان يوجد بدون تدخل مهارة تقنية: «فالعبقرية لايسعها ان تقدم سوى مادة غنية للفنون الجميلة، وتقتضي معالجة هذه المادة ومعالجة الشكل موهبة اعدتها المدرسة، كيما نستعملهابشكل يمكنه من ارضاء ملكة الحكم»(٥٢). التمييز هنا، اذا ما نظرنا اليه بحد ذاته، هو تمييز تقليدي: العبقرية مسؤولة عن الابداع (inventio)، بينما يتجلى الذوق في التنسيق (dispositio)، الجشطالت الشكلي للعمل. غير ان هذا التمييز في داخل النظرية الكانطية لا يتم بدون صعوبة. وبالفعل، في الفقرة(٤٩)، عرفت العبقرية بوصفها «ابتكاراً نموذجياً» في «الاستعمال الحر لملكة الحكم»، وبوصفها «غائية ذاتية في التوافق الحر للتخييل مع شرعية

الفهم ومن جراء هذا يتجلى العمل الفني كغائية بلا غاية نوعية ويمكنه اذن ان يؤدي الى حكم ذوق خالص: التعبير «التوافق الحر للتخييل مع شرعية الفهم» الذي يعرف العبقرية كان قد طبق من قبل على حكم الذوق الخالص. والآن نعلم ان العبقرية لا تقوم الا بتقديم مادة العمل وان فعل الابداع الحق نقيض موهبة اعدتها المدرسة وقادرة على ارضاء «ملكة الحكم».

قد يعترضون على ان تعبير «ملكة الحكم» تعبير ملتبس وانه لا يرجع بالضرورة الى ملكة الذوق، الا ان النص يبين ان كانط يفكر في ملكة الذوق لانه يؤكد ان الفرق بين العبقرية والذوق ينضم الى التمييز بين التخييل والحكم: «ان التساؤل ما اذا كان ينبغي ان يظهر في العمل الفني جانب العبقرية او الذوق، يعني التساؤل اذا ما كان التخييل يتفوق على الحكم فيه. ولكن بما ان فنا ما، نسبة الى التخييل، سيقال عنه بالاحرى انه فن حاذق (ولن يستحق ان يقال فيه بأنه فن جميل الا بالنظر الى الحكم)، فسيكون هذا الاخير، على الاقل، بمثابة شرط ضروري الأمر الذي يكون الاكثر اهمية عندما يتعلق الامر بتقدير الفن بوصفه فنا جميلاً. فالجمال لا يقتضي ما اذا كان من الضروري ان يكون المرء غنيا او خلاقاً في الفكر، انه يقتضي بالاحرى تطابق التخييل في حريته مع شرعية الفهم. ذلك ان ثراء التخييل كله في حريته التي لا تخضع لقانون لا ينتج الا ما هو مجرد من المعنى، ان ملكة الحكم هي، بالمقابل القدرة على تنسيقها مع ملكة الفهم»(٥٣).

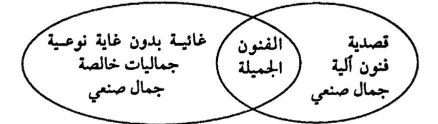
نلاحظ هنا، اذا ما نظرنا الى ذلك عن كثب، انزلاقا مزدوجا. اولا، ان العبقرية التي كان يترتب عليها اتاحة تماثل بين الطبيعة والفن، (وبالتالي اسباغ الشرعية على مفهوم الغائية بدون غاية نوعية في المجال الفني) تقتصر هنا على واحدة من الملكتين اللتين تجعلان هذه التجربة امرا ممكنا، هي ملكة التخييل، بينما عرفت في البداية بوصفها ملكة الانسجام الحر (بين التخييل) وشرعية ملكة الحكم. بقول آخر، ما عاد بامكان العبقرية ان تضمن الغائية بدون غاية محددة للعمل الفني. فهي تقتصر على كونها ملكة ابداع المعاني الجمالية. الانزلاق الثاني يخص ملكة الحكم وهو ايضاً مثقل بالنتائج وبالقدر

نفسه. في الفقرة (٤٩) يعرّف كانط العمل الفني بوصفه «عرضا جميلاً لشيء ما»، عرض يرجع على الدوام الى كمال الشيء، واذن الى تحديد مفهومي. ويضيف لاعطاء الشيء هذا الشكل الذي يتصف بالكمال يكفي ان يكون لدينا الذوق. بقول آخر يوجد الذوق هنا مرتبطاً بالقدرة على ابداع شكل فني يكون مطابقا لغاية نوعية **كمال**. اذا قارنا هذا النص من «الفقرة» (٤٧) المذكورة اعلاه والقائلة ان معالجة **المادة التي يقدمها العبقري** والشكل يقتضيان موهبة اعدتها المدرسة، بهدف استعمالها على نحو يمكنهامن ارضاء ملكة الحكم»، يصعب اجتناب نتيجة ان كانط يرجع هنا الذوق الى الذوق وقد صار **ذهنيا** وبهذا يلتقي تصوره الاول عن الفنون الجميلة بوصفها تتعارض مع الجمال الطبيعي، لكن بالمقابل لم نعد نرى ابداً بماذا يمكن للعبقرية ان تكون الملكة التي تحدد الفنون الجميلة: لئن كانت العبقرية لا تقدم الا مادة العمل، ولئن كان الحكم الجمالي لا يتناول الا الشكل (الفكرة المركزية للجماليات الكانطية)، ولئن تدخّل الذوق ليحكم على تطابق شكل العمل الفني مع قواعد «المدرسة» فاننا لا نرى كيف سيمكن للعمل الاستمرار في الظهور امامنا كشيء طبيعي، كغائية بدون غاية نوعية. لم يعد بامكان نظرية العبقرية ان تشرح وضع العمل الفني، لان شكله، اي الامر الذي يعنينا في الحكم الجمالي، لا يرجع اليها.

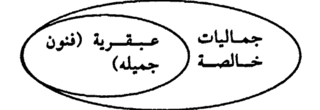
اذا نظرناالى مجمل كتاب «نقد ملكة الحكم» نخرج بانطباع ان كانط يضع خطوطا لعدة تصورات متناوبة، دون ان نختار بشكل نهائي واحداً منها، في حين ان هذه النقطة تتضمن العلاقة بين الجماليات ونظرية الفن.

ان نقطة انطلاق «نقد ملكة الحكم» تصور ذو نزعة قصدية، او بالاحرى مختلفة، للفاعلية الفنية: العمل الفني لا ينتمي الى دائرة الحكم الجمالي الخالص لانه يوظف عوامل قصدية، يتعذر ارجاعها الى اي حكم تفكري يقوم ببساطة على عاطفة حميمة يثيرها شكل جميل؛ مذ يطبق الحكم الجمالي على العمل الفني، لا يكون حكما خالصا لان تجربة غائية بلا غاية نوعية تعترضها دائما السمة القصدية فعليا للشيء موضوع التأمل(٥٤) لا

يكتفي جمال الشيء الفني بذاته لاننا نشعر دائما بيد (واذن بقصد) مبدعه البشري. لنضف ايضاً انه عندما نحكم على الشيء **كليا** بالنظر الى غايته النوعية، واذن كليا بوصفه نتاجا وليس ابداً شيئاً «طبيعيا»، نجد انفسنا في المجال الذي يدعوه كانط، على أثر تقاليد راسخة، الفنون الالية. ان نتاجات الفنون الالية يحكم فيها حصراً وفقا لتطابقها مع غاية وظيفية يفترض منها ان تلبيها: يجب ان يقال عن مثل هذا النتاج، اذا كان ناجحا، بأنه «كامل» بدلا من قول انه جميل، اذا صح ان الكمال هو التطابق مع غاية نوعية. اجمالاً، يعني هذا ان موقع الفنون الجميلة يوجد عند تقاطع مجال الجماليات الخالص ومجال الفنون الآلية(٥٥).



عندما تقدم نظرية العبقرية فان وظيفتها هي تصحيح الوضع البدئي، اي (ارجاع) مجال الفنون الجميلة الى مجال الجماليات الخالصة. فهي اذن تلغي ضمنيا التمييز بين الجمال الطبيعي والجمال الصنعي، بين الجماليات الخالصة ونظرية الفنون الجميلة. وعليه لن يبق الا مجال وحيد، المجال الجمالي، الذي يتضمن مجال الفنون الجميلة (المتطابقة) مع العبقرية:



بقول آخر، لم يعد الجمال الصنعي الذي كان يدخل وفقا للفئة الاولى في تقاطع مع الجمال الطبيعي سوى وجه من وجوهها. او بالاحرى، يميل

التمييز بين الجمال الطبيعي والجمال الصنعي الى التحول الى تمييز بين الذوق، وهو الجانب المتلقي للجماليات الخالصة، والعبقرية وهي جانبها المنتج:

عبقرية (انتاج)، ذوق(تلقي):

في لحظة ثالثة، يبدو ان كانط يتراجع امام توالي هذه النتيجة الثانية. والحل الاخير الذي تصوره يعود الى اعتبار ان العمل الفني يصدر عن تأليف بين الذوق والعبقرية. بقول آخر، الذوق والعبقرية اللذان كانا في المخطط السابق الجانبين، المتلقي والمنتج، للجمال الجمالي يتعارضان هنا بوصفهما مبدأين (منتجين) في مجال (الفن)، فالعبقرية مسؤولة عن المضمون (الفكر)، والذوق مسؤول عن الشكل. ولكن في الوقت ذاته تجد العبقرية نفسها مرجعة الى التخييل، والذوق، الذي اكتسب صفة ذهنية يرتبط بشكل حميمي بالفهم، وتختفي من الافق الفني معا الغائية بدون غاية نوعية وحكم الذوق

فن

ذوق	عبقرية
شكل	مضمون
فهم	تخييل

ربما يبدو ان كانط، بعمله هذا، يستعيد وضعه الاصلي. وبالفعل، يتلاقى المخططان للنظرة الاولى. غير ان هذا التطابق الشكلي يوارى انزلاقا هاما: تشغل العبقرية الان المكان الذي كان يشغله حكم الذوق الخالص، بينما يتراجع حكم الذوق الى المجال الذي كان، في التصور الاصلي، ينتمي الى القصدية (ويعارض الذوق)؛ حتى اذا نحن وافقنا ان المخطط الاخير يخص الانتاج، بينما يرجع الاول الى التلقي، لن يتطابق المخطط لان العبقرية ترجع الى مضمون العمل، بينما يرتبط حكم الذوق (الخالص) بالشكل وحده.

اذا نحن تركنا جانبا لهذه اللحظة مسألة معرفة ما اذا كان حكمنا في مجال الجمال الطبيعي لا يتعين فعلا على نحو مفهومي، فانه ما من شك انه

فيما يتصل بمجال الفنون يسهل الدفاع عن التصور الاول والتصور النهائي (على الرغم من عدم تآلفهما) الاكثر مما يسهل الدفاع عن العبقرية بشكلها الجذري. فنحن لا نرى كيف يكون بالامكان انكار حضور عناصر تنتمي الى تحديدات مفهومية، في احكامنا في الاعمال الفنية. كيما نقدر عملا فنيا، علينا دائما الانطلاق من اساس معرفي، لا لان ابداع العمل يرتبط دائما بتطبيق اجراءات معرفية وحسب، بل ايضاً لان هويته لا تنفصل عن التحديدات الفئوية النوعية (نوعه، القواعد الصورية، المواصفات التصويرية، الخ)[٥٦]. ومن جانب آخر لا يرجع العمل الفني من زاوية وضعه الاونطيقي، الى مجرد شيء ادراكي، يتناول الحكم الجمالي الخالص دائماً وبشكل خاص شكلاً محسوساً، في رأي كانط. مثل هذه اللاارجاعية واضحة بشكل خاص في حال فن الكلام حيث المتعة بالتاكيد لا يثيرها تأمل نص بوصفه صورة محسوسة. ولكنها (اللا ارجاعية) تصلح ايضا للفنون التشكيلية، كما تبين ذلك بقوة بعض تطورات الفن المعاصر، على سبيل المثال عند دوشام (Duchamp) او في الفن التصوري (المفهومي)، وممارسات عديدة تنتمي الى فن فكري اكثر مما تنتمي الى فن محسوس: من أجل معرفة (L.H.O.O.Q) لدوشام، لسنا بحاجة الى تأمل العمل؛ ان وصفاً لغويا يعرفنا بها ايضاً[٥٧]. لا يعني هذا بالطبع ان الجانب المحسوس لا يلعب ابداً دوراً مركزياً: لتقدير قيمة (الجوكوندا) لليونار، يجب ان يكون لدى المرء تجربة محسوسة مباشرة. ولكن حتى في هذه الحالة (وهي الحالة النموذجية للفنون التشكيلية) تكون التجربة المحسوسة المباشرة (غير كافية). ان استحالة ارجاع البعد الفني الى (تلق) ادراكي بشكل خالص، يتحدث بقوة لصالح حل توفيقي يتبناه كانط، في حين انه لا يمكن لنظريته في العبقرية، اذا اخذناها مأخذ الجد، ان تضع في حسابها الا وقائع فنية تنتمي الى الادراك الحسي المباشر.

تفرض ضرورة التوفيق هذه نفسها فقط لان كانط يبدأ، كما رأينا ذلك من قبل، ببناء تعارض مطلق بين العاطفة الجمالية الخالصة والحكم التصوري

(القائم على المفهوم) وهذا التعارض نفسه يحكمه مفهوم غائية بدون غاية نوعية. وبهذا نستعيد من جديد ملاحظاتنا في البداية، الا وهي ارتباط معظم الصعوبات التي تلتقيها الجماليات الكانطية بمسلمة غائية بدون غاية نوعية.

العمل الفني عند كانط وفي الرومنسية:

من خلال نظرية العبقرية، وبشكل ادق من خلال فكرة الغائية بدون غاية نوعية، تتواصل الجماليات الكانطية مع نظرية الفن عند الرومنسيين. وبالفعل، بمقدار ما تلح على الجانب «الطبيعي» للعمل تفتح نظرية العبقرية الباب لتصور حيث لا يعرف العمل بوضعه التواصلي بل بسمته الأونطيقية المفارقة: يمثل العمل (العبقري) الطبيعة في الفن، تماماً كما يمثل الجمال الطبيعي الفن في الطبيعة. وكما سنرى، مثل هذا التحييد للتفريع بين الطبيعة والفن من اجل وحدتهما المتعالية يوجد في قلب المشروع الرومنسي.

غير أنه، على الرغم من بعض القرابة التي لا يمكن انكارها، فان نظرية الفن التي يدافع عنها كانط لاتتطابق تماماً مع نظرية الرومنسيين. يمكن من ناحية ثانية بيان ذلك في كل نقطة يقترب فيها بالمقدار الاكبر من الذين جاؤوا بعده.

ان مفهوم «التخييل المنتج» باهميته في نظرية العبقرية وفي الجماليات الرومنسية يتقبل جيدا تحليلا مقارنا. لننطلق من كانط: ان الاهمية التي يعيرها للتخييل تجد صداها في ترتيبه للفنون. وبالفعل، لئن كان الشعر يشغل المقام الاول في هذه التراتيبية، فما ذلك الا لانه الفن الوحيد حيث يعبر التخييل المعرّف بوصفه قدرة على انتاج حدوس داخلية، عن ذاته بشكل مباشر ولا يعبر عن ذاته في كل الفنون الاخرى الا بشكل غير مباشر ومن خلال وساطة خارجية: هكذا في الفنون التشكيلية عليه ان يمر عبر وساطة تمثيل بصري (فن التصوير) او بصري-لمسي (في النحت) اما الموسيقا، هذا «اللعب الجميل للأحاسيس» فعليها ان تستعير خارجية الاحاسيس السمعية. يتضمن هذا بالمقابل (a contrario) انه بالنسبة لكانط، لا يشغل الاخراج الحسي الشفوي مكاناً مركزياً في الشعر، بينما يستحيل فصله عن الموسيقا(٥٨).

وفي الحقيقة، وللوهلة الاولى، يمكن لاي من المفكرين الرومنسيين الموافقة على تعريف كانط للشعر: «بين كل الفنون يعود المقام الاول الى الشعر (الذين يدين بأصله بشكل شبه كلي للعبقرية واقل الفنون استسلاما للقواعد والنماذج). انه يوسع الروح باطلاق الحرية للتخييل وتقديمه في داخل حدود مفهوم معطى والتنوع اللامحدود للاشكال القابلة للتوافق معها، هذا الذي يصل تقديم هذا المفهوم بفكر في كماله، كمال لا يقابله بشكل تام اي تعبير لغوي، ومن جراء ذلك، يرتقي جماليا الى المعاني، انه يقدم للروح قوة بحيث تشعر بملكتها الحرة، والعفوية، والمستقلة عن التحديد الطبيعي، وتتامل وتحكم على ملكة الفهم وهكذا يتعامل معها لصالح ما يتجاوز المحسوس واذا صح القول تصوره لما هو فوق حسي انه يلعب مع المظهر الذي يثيره حسب مشيئته دون ان يخدع به، بالفعل يعرف عمله بذاته بوصفه مجرد لعبة الا انه بامكان ملكة الفهم ان تستعمله بشكل نهائي من اجل وظيفتها الخاصة(٥٩).

في المقام الاول سنحتفظ بفكرة انه «في داخل حدود مفهوم معطى وتنوع الاشكال القابلة للارتباط به» يقدم التخييل الشعري شكلاً لا نظير له بشكل كامل في اي تعبير لغوي. الفكرة غير مفهومة اذا ما اخذناها بحرفيتها: كيف يتسنى للشعر، وهو فعل لغوي ان يتقدم بحيث لا يمكن لأي تعبير لغوي ان يضاهيه بشكل تام؟ تكمن المشكلة في حقيقة ان كانط لا يميز البتة بين الحدس الشعري الداخلي، الحيادي من الجانب الاشاري، وبين تحققه الفعلي في فن الكلام، اي ان ليس لديه ما يكون، على سبيل المثال، من مستوى التمييز بين القول والشعر عند هيدجر. كما انه لا يمتلك الحل الرومنسي «الكلاسيكي» والذي يقوم على شطر اللغة الى لغة المفهوم ولغة الشعر: في اطار مثل هذا التصور، تستثمر اللغة الشعرية، التي يستحيل ارجاعها الى لغة المفهوم بوصفها مزودة بالقدرة على تقديم اللامتعين الذي يبقى متعذر المنال بالنسبة للغة أخرى (لغة المفهوم)(٦٠) ولا يعني هذا ان تصوره يختلف بشكل

اساسي عن تصور الرومنسيين: ببساطة لا توجد بحوزته بعد مفاهيم ضرورية ليفكر فيها بشكل متماسك.

النقطة الثانية الملفتة للملاحظة في النص المذكور تكمن في الجزم انه من الممكن للشعر ان يستعمل الطبيعة بشكل ما كما صورة عن ما فوق- المحسوس، اي ان بامكانه تاملها لصالح العقل. ان هذا التوكيد لا يستبق تصور الفكرة الرومنسية لتجلي الطبيعة الشعرية، ينظر اليها كاستحضار محسوس للمطلق وحسب بل تشير بشكل خاص الى صلة ممكنة بين الشعر والعقل (الذي يصور بوصفه ملكة الافكار لدى كانط، بوصفه ملكة المطلق عند الرومنسيين. هنا ايضاً يتقدم مؤلف «نقد ملكة الحكم» على ارض ملغومة: وفقا لكتاب «النقد العقل النظري الخالص» لا يمكن ان توجد صورة لما فوق- المحسوس. نظرية الرسوم عندكانط أكانت رسوما قبْلية للبناء الرياضي، او رسوما كما تتدخل (او يتدخل) في البناء المفهومي للعالم التجريبي، يعرف على الدوام بوصفه تمثيل اجراء كلي للتخييل من اجل الحصول على صورة مكافئة لمفهوم **الفهم** ان يكون بالامكان وجود رسوم لمعنى للعقل او مستبعد سلفا، اذا لا يمكن وجود عرض حدسي مطابق لمعنى. ولهذا يظل كانط حذرا: التقديم الشعري هو «ان جاز القول» (gleicham) رسم (schème) اي ليست كذلك بشكل حقيقي (ليست تقديما بشكل حقيقي). غير ان تصوره لمثل هذه الصلة امر لا يقل كشفا: وبالفعل بدءا من اللحظة حيث يوضع الشعر على صلة بملكة المعاني يصعب تجنب السؤال عن صلتهما المنطقية. الرومنسيون، من جانبهم، يكفيهم اسقاط «ان جاز القول» وتوحيد مفهوم «رسم رسوم العقل» مع مفهوم «رمز المطلق» لينتهوا الى نظرية مجردة في الشعر.

ولكن لا ينبغي من اجل ان نقلل من قيمة التحديد الذي يتضمنه التعبير «ان صح القول»، فهو في الحقيقة، واحد من الاشارات العديدةالى المقاومة التي يضعها كانط في وجه «الميل الرومنسي»، اي في الحقيقة التصور الجديد

للفن الذي يشارف على الولادة في نهاية القرن الثامن عشر. يظل التخييل عنده مرتبكا بالحساسية، خاصة لانه لا يمكن ان يوجد في الفن فاعلية انشاء الرسوم بالمعنى الدقيق للكلمة بل وحسب فاعلية مصورة غير معنية. مؤكد انه اذا كان يعطي الافضلية للشعر على التصوير-على الرغم من كون جمالياته جماليات النظر-فذلك لان التخييل في الرسم ملجوم باستمرار بمبدأ التمثيل البصري المماثل، وفي هذا يختلف عن الفاعلية الشعرية الصانعة للصور. ولكن هذا لا يمنع بقاء الشعر مرتبطا بأصل حسي. ولكنه يتمتع بحرية اكبر من التصوير بالنسبة لهذا الاصل [٦١]. واخيراً ان الناتج النهائي للفاعلية الشعرية يظل على الدوام من مستوى الصورة بمعنى عرض محسوس لما (هوغير) فكري، حتى وان كانت هذه الصورة مجرد صورة داخلية. ان القصيدتين اللتين يذكرهما كانط بعض الابيات من نظم فريدريك الاكبر وسطر واحد لشاعر مغمور هو، حسب الشراح، ج. ف ويتوف (Y.Ph Withof) مقلد هالر (Haller) قصيدتان كاشفتان. يترجم ابيات فريد ريك الثاني الى اللغة الالمانية ونثرا: يبني فيها الملك الشاعر تشابها صريحا بين الملك الذي يشيخ والشمس عند الغروب. نص ويتوف من النفَس ذاته «تبزغ الشمس كما السلام الذي يبزغ من الفضيلة» يبين هذا التفضيل للصورة التشابه الصريح بأن الشعر عند كانط هو عرض محسوس لمعنى من معاني العقل. (وهكذا تمثل الشمس العظمة الملكية او الفضيلة. ومن هنا ايضاً، كما يبدو في نظره لا تمس ترجمة ابيات فريدريك الثاني نثرا الجوهر الشعري للقصيدة[٦٢].

عند الرومنسين بالمقابل سيعارض التخييل المنتج مجابهة الحساسية التجريبية. لن يبقى الا بشكل ثانوي ملكة الصورة الشعرية المتصورة بوصفها (الشبيه) ويتسع ليصير الموقع حيث تكون اللغة خلاقة: ان التمثيل الكلامي فيها (في الصورة الشعرية) يلتغي بوصفه عنصرا ثانويا بالنسبة لاصل يسبقه ليصير عرضا للنمو الذاتي للوجود. لنعبر بشكل آخر وبشكل ابسط: سيكون الشعر في نظر الرومنسيين فاعلية صانعة للصور بالمعنى القوي للكلمة، اي

يفترض منها ان تخلق مرجعها الخاص. على نقيض ما هو الحال عند كانط سيبعد كل تعد وكل علاقة بما هو غير.

النقطة الاخرى التي تتواصل فيها الجماليات الكانطية مع النظرية الرومنسية للفن توجد في استعمال مفهوم «الرمز الفني»[٦٣]. التقينا في مناسبات عديدة فكرة ان الجميل، وتحديد الجميل الطبيعي، يثير اهتماماً اخلاقيا. في الفقرة(٥٩) من كتاب «نقد ملكة الحكم» يعود كانط الى هذه الفكرة. بمقدار ما ان الجميل هو تطابق شيء مع قاعدة قبْلية، غير قابلة للصوغ، لا يمكن لهذه القاعدة ان تكون مفهوم ملكة الفهم لان مثل هذا **المفهوم** قابل للصوغ على الدوام. واذن لا يمكن ان يتصل الامر الا بمعنى من معاني العقل. استعمل كلمة «غير قابل للصوغ»، ولكن في الواقع في هذه الفقرة(٥٩)ينتقل كانط من مسألة صوغ القاعدة القبلية التي ترشد الحكم الجمالي الى اشكالية مختلفة بعض الشيء هي اشكالية المعرفة بوصفها فعلا يجعل من المفهوم شيئاً محسوساً فهو يميز بشكل اكثر دقة بين تقديم مفهوم خبْري، وتقديم مفهوم (خالص) من مفاهيم ملكة الفهم، وتقديم معنى من معاني العقل. وفي الحالة الاولى يكون التقديم من مستوى المثال: الحدس الفريد هو تحديد مخصص للمفهوم الخبْري. في الحالة الثانية، نتعامل مع تقديم اختزالي: تقدم ملكة الفهم القاعدة القبْلية الى ملكة التخييل وهذه تحقق تأليف الادراك العقلي وهو الشرط الصوري لكل حدس تجريبي. وبالمقابل لا يمكن لاي عرض حدسي ان يكافيء بشكل مناسب معنى من معاني العقل: لا يمكن عرض معنى من معاني العقل الا على شكل (رمزي). وبسبب هذا تُرْجَع الى حدس يكون «انه بالنظر اليه تكون طريقة ملكة الحكم ببساطة مماثلة للطريقة التي تحافظ عليها عندما تختزل، اي انها تتفق ببساطة مع هذه الطريقة بوساطة القاعدة لا بوساطة الحدس ذاته، وبالتالي ببساطة على شكل التفكير لا مع مضمونه». فالتمثيلات **الرمزية** تكون اذن عروضا غير مباشرة بالتشابه.

وهكذا، يرى كانط ان العرض الرمزي يتضمن فاعلية مزدوجة لملكة الحكم. اولا نبحث عن حدس يمثل المعنى. يقابل هذا الحدس دائماً-ويمكننا ان نضيف، بشكل لامناص منه-لا المعنى بل **مفهوماً** تجريبيا او خالصاً من مفاهيم ملكة الفهم: وبالفعل لا يمكن لحدس، بالمعنى الدقيق للكلمة، ان يرجع الا لمفهوم من ملكة الفهم. وبعد ذلك، تُطبّق هذه القاعدة (التي توجه هذا التفكر على هذا الحدس) على شيء مختلف تماما، بالمناسبة معنى من معاني العقل، تطبق قاعدة التفكير نفسها في آن واحد معاً على العلاقة بين الحدس ومفهومه(مفهوم ملكة الفهم) وعلى العلاقة الاولى والتفكر على معنى من معاني العقل تنشأ علاقة غير مباشرة بين الحدس والمعنى. ان شرح كانط بالغ التجريد، ولكنه يقدم مثالاً يوضحه قليلاً: لقد اعتدنا ان نمثل الدولة الملكية: علاقة متبادلة بين الاعضاء والدماغ، بين الرعايا والملك، الخ. وفي الواقع تنشأ عن مثل هذه الفاعلية التفكرية صلة غير مباشرة بين مفهوم الدولة الملكية على صورةومفهوم الجسد العضوي.

بشكل أعم، يزعم كانط ان «الجميل هو رمز للجمال الاخلاقي». وبالفعل، الخير الاخلاقي، اي الأساس فوق-الحسي لا يمكنه ان يؤدي الى تمثيل مباشر. وعلى العكس، يمكن لشيء جميل ان يعطي تمثيلاًرمزياً: فهو لا يبين لي في الطبيعة شبيه غائية فوق-حسية وحسب، بل ايضاً يمتعني بشكل ضروري ومع ذلك حر كما يمتعني الخير الاخلاقي لو كان قابلاً للتمثيل مباشرة. وفي الحقيقة تعمل الرمزية على مستويين. من جهة الجميل بما هو كذلك في اصليته، اي في المتعة المجانية التي تثيرها الغائية بدون غاية نوعية، يشكل (الجميل) رمزاً للمتعة التي يمكن الحصول عليها من التأمل المباشر للخير، لوكان مثل هذا التأمل المباشر امراً ممكناً. ومن جانب آخر، تكون الأشياء الجميلة في تنوعها ايضاً رموزا، لا للخير الاخلاقي في عموميته، بل للمعاني الاخلاقية النوعية.

يبشر هذا التصور الكانطي للرمز بوصفه تمثيلاً غير مباشر للخير الاخلاقي، بلا جدال، بالنظرية الرومنسية للرمز البشري. ومع ذلك لا

تتكلم النظريتان تماماً عن الشيء نفسه. ما ينبغي تقديمه رمزيا عند الرومنسيين هو **المطلق** لاقتناع التفكير فيه **نظرياً** ما يجب ان يمثل رمزياً في النظرية الكانطيةهو الخير **الاخلاقي** ذلك لانه ليس بالامكان تقديمه بحدس **مباشر**، ومقابل ذلك يمكن تماماً التفكير فيه (على الرغم من استعصائه على المعرفة). كانط، شأن الرومنسيين بلا ريب يعارض، في (الانتروبولوجيا) بين المعرفة الرمزية والمعرفة النظرية ومثلهم أيضاًينشيء تمييزاًبين الاشارات النفعية والاشارات الجزافية. ولكنه على نقيضهم **لايوحد** ابداً التمييز بين المعرفة الرمزية والمعرفة النظرية مع التمييز بين الاشارات الجزافية والاشارات المعللة (التي تبغي غرضاً). كما انه يرفض من ناحية اخرى فكرة رمزية كلامية تصور بوصفها معرفة تعمل باشارات معللة: وعلى هذا لن يمكنه الدفاع عن فكرة لغة شعرية، رمزية، معللة تتعارض مع اللغة اليومية. وأخيراً، وهنا توجد، بلا شك، النقطة الأكثر اهمية، لا يمكن للوظيفة الرمزية عند كانط ان تكون وظيفة كشف اونطولوجي. لا يمكن للعالم المرئي ان يكون، كما سيكون عند نوفاليس (Novalis)رمز مملكة الوجود اللامرئية. فمؤلف «نقد ملكة الحكم» يهاجم صراحة هذا التصور الذي يبدو له انه ينتمي الى الحماسة اكثر مما ينتمي الى الفلسفة: «ان النظر (مع سويد نبورغ) للظواهر داخل هذا العالم الواقعي والذي يتقدم للحواس بوصفها مجرد رموز(٦٥) لعالم معقول متوار وراءها، يعني الاستسلام للحماسة». وهذا بالذات ما سيقوله الرومنسيون.

ان فكرة الغائية بدون غاية نوعية، بمقدار ما تستثمر نظرية العبقرية، تقود مباشرة الى الأفكار الرومنسية في استقلال العمل الفني وذاتية مرماه. ان الايماءةالتي يرسمها كانط في نظرية العبقرية، اي تحويل الاصطناعات الفنية الى كيانات شبه طبيعية، متميزة جذريا عن بقية الاعمال البشرية ستستعاد من قبل الرومنسية وتنظم كيما تصير فيما بعد السمة الاساسية لكل نظرية مجردة للفن. غير أننا رأينا ايضاً ان كانط يعود بسرعة الى نظرية العبقرية

ويحاول تحديد اهميتها. ومن جانب آخر، عندما نقف على مستوى الدافع الرئيسي لـ«نقد ملكة الحكم» فإن نظرية الغائية بدون غاية نوعية تخص **الحكم** الجمالي وليس الشيء الجمالي. يكرر كانط حتى الاشباع بأ ن الأمر لا يتعلق بتحديد للموضوع، بينما تعمل فكرة استقلال العمل الفني بوصفها قضية تتصل بالموضوع (بمثابة حكم معرفة موضوعي، حسب المفردات الكانطية). ان الغائيةبدون غاية نوعية لا يمكن ابداً ارجاعها الى خصائص للموضوع يمكن وصفها، ولكنها تشير وحسب الى التناسب بين الموضوع وملكات المعرفة لدينا، اي انها تعبر عن علاقة بين تمثيل وذات وليس بين تمثيل وموضوعه.

واخيراً، بشكل عام، الوضع الذي تشغله الفنون الجميلة في جماليات كانط لا ينسجم مع نظرية الفن الرومنسية. في هذه الاخيرة تصير الفاعلية الفنية الفاعلية الانسانية الأسمى و-ما هو اهم من ذلك ايضاً-يصير الفن لا مركز الجماليات وحسب، ولكن مركز كل تفكر فلسفي. رأينا على العكس ان الفنون الجميلة لا تلعب في الجماليات الكانطية الا دوراً ثانوياً، مقارنة بالجمال الطبيعي. ان فكرة هيمنة الفن (وحتى فن العبقري)، في داخل الدائرة الفنية، او حتى فكرة مكانة فلسفية خاصة للفن، افكار اساسية في الجماليات الرومنسية وما بعد الرومنسية في كل خط النظرية المجردة للفن، هي غريبة عن كانط. يمكننا ان نجد اشارة معبرة في حقيقة ان صورة اليونان النموذجية التي يضفيها لا بوصفها نموذجا فنيا بل نموذجا انسانياً: «العصر كما الشعوب، حيث يشكل النزوع الفعال الى اجتماعية شرعية، تشكل اجتماعية مشروعة في هيئة مشتركة مستديمة، كانت تتصدى للصعوبات التي ترتبط بالمسألة الخطيرة للتوحيد بين الحرية (وبالتالي ايضاً المساواة) و الانضباط (بالاحرى عبر الاحترام والخضوع للواجب لا عبر الخوف)، كان على هذا العصر وهذه الشعوب ان تبدأ اولاً باختراع فن التواصل المتبادل للمعاني بين النخبة الاكثر ثقافة. . . مع البساطة الطبيعية للطبقة الثانية واصالتها وهكذا اكتشاف الحلقة المتوسطة بين الثقافة الراقيةوالطبيعية البسيطة، التي تشكل

ايضاً بالنسبة للذوق، بوصفه الحس المشترك لدى الإنسان المقياس الدقيق الذي لا يمكن تقديمه عبر قواعد عامة(٦٦). فدائرة الحكم الجمالي ترتبط بالمثل الاعلى لانسانية حية في مجتمع منسجم اكثر مما ترتبط بنموذج فني. اذا كانت الجماليات الكانطية تمتلك بعداً طوباويا-وتمتلكه بلا ريب-فإنها طوباوية جمالية اجتماعية اكثر منها فنية.

الجماليات، ما وراء الجماليات ونظرية الفن:

لئن كانت مسألة العلاقات بين النظرية الكانطية والنظرية الرومنسية (باعتبارها هنا ممثلة لمجمل خط النظرية المجردة للفن) فيما يتصل بوضع **الفن** مسألة معقدة ولا تقبل الا باجابة دقيقة، فإن الموقف اكثر وضوحاً **فيما يتصل** بمسألة معرفة ما يمكن ان يكون وضع (الخطاب الجمالي): لا يمكن هنا حل التعارض.

لابد من تذكر ان الجماليات الكانطية هي في جوهرها (ما وراء جماليات)، لانها تسعى إلى تحليل الحكم الجمالي ومنحه الشرعية. **وبهذا** تتميز عن نظرية الفن المجردة وهي ليست ما وراء-نظرية بل نظرية تتصل بالموضوع. التعارض ليس مطلقاً بالتأكيد لان كانط يقترح **ايضاً نظرية في** الفن: الا ان الدافع النظري الاساسي لتحليله هو ما وراء الجماليات.

لا يتضمن مثل هذا الفرق في الموضوع بحد ذاته اي تنافر. ولكن كانط في تحليله ما وراء الجمالي يعتقد بالضبط ان بمقدوره ان يبين ان كل **نظرية** تكون ممتنعة في المجال الجمالي، بما فيها في مجال الفنون الجميلة: اما نظرية الفن المجردة فهي مذهب نظري لانها تقوم صراحة على ميتافيزيقا اساسية، استجواب متعال (بالمعنى الكانطي للكلمة، اي استجواب يدَّعي الذهاب الى ما وراء العالم الذي نبلغه بالتجربة) حيث يشكل الفن واحداً من موضوعاتها. بقول آخر، يستبعد التحليل ما وراء الجمالي الكانطي منذ البداية **لا كل** نظرية موضوع في الفن، بل **نموذج** نظرية في الموضوع تزعم تشييده نظرية الفن المجردة.

لقد رأينا ان الحكم الجمالي لدى كانط يشكل جزءاً من الاحكام

التفكرية لا من الاحكام المحددة. الحكم المحدد يكون حكماً يفترض حدوساً تحت مفهوم او تحت قانون يعطى مقدماً: فهو يحقق تحديد مفهوم ويضع فيه حدسا. فهو لا يستند اذن الى مبدأ خاص لانه يقتصر على العمل وفقا لقاعدة تقدمها له ملكة الفهم. فهو حكم معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، اي ان كل حكم محدد صحيح يزيد من معرفتنا بالشيء الذي يتناوله. اما حكم التفكر بالمقابل يقتصر على كونه «وعي العلاقة للمثولات المعطاة والمصادر المختلفة لمعرفتنا»(٦٧). اوايضاً: هو تفكر حول مثول معطى فيما يخص مفهوماً يمكن ان ينطبق عليه. بقول آخر، وكما رأينا ذلك من قبل، انه لا يتناول العلاقة بين الموضوع ومثوله بل يقتصر على العلاقة بين المثول وملكات المعرفة لدينا. فهو إذن لا يزيد من معرفتنا بالشيء. ويصلح هذا أيضاً للحكم **الغائي** ان الحكم التفكري الذي يضع مسلمة غائية موضوعية للطبيعة تنسب معارفنا الخبْرية الى مبادىء العقل العملي. يوجد بلا ريب حكم معرفة يسترشد بمفهوم، بالمناسبة مفهوم غاية عملية، ولكنه لا يزيد من جراء ذلك مباشرة في معرفتنا الخبْرية عن العالم: هذا المفهوم لا يكون وصفيا ويقتصر على اداء دور منظّم في تنظيم معارف عن الشيء اعطيت من قبل. اما فيما يخص الحكم التفكري **الجمالي** -الحكم الوحيد الذي يهمنا هنا- فإنه لا يمكن وصفه بأنه حكم معرفة، لا بالمعنى القوي للكلمة، لانه لا يحتوي على أي تأكيد عن الخصائص الموضوعية للشيء، ولا بالمعنى الضعيف، لانه على نقيض الحكم الغائي، لا يكون محدداً بمفهوم، حتى وان كان مفهوماً عملياً.

ينجم عن هذا التحليل بعض النتائج الهامة. انها نتائج تخص وضع القول الجمالي، اي القول الذي يتجسد في الحكم الجمالي، وعلاقته المحتملة بنظرية للفنون.

لنبدأ من النقطة الأولى: لا يكون القول الجمالي قولاً معرفياً، لانه لا يقدم اي تأكيد يتصل بخصائص موضوعه. رأينا ضرورة تفسير هذه الفكرة بمعنى قوي، اي انها تتضمن تحديداً استحالة الاستنتاج، او اشتقاق اي حكم

ذوق من حكم معرفة يتناول الشيء الجميل. يبدو اذن انه يوجد استقلال متبادل للحكم، الجمالي وحكم المعرفة، لان الاحتمال المعكوس لاستنتاج او اشتقاق لحكم معرفة انطلاقاً من حكم ذوق هو أيضاً أمر مستبعد: يتعذر اشتقاق تحديد مفهومي من قضية توجد صفتها الاساسية في غياب مثل هذا التحديد.

ومن المؤكد أن الاختلاف بين الحكم الجمالي وحكم المعرفة لا يتضمن وضعاً لا عقلانياً من مستوى مجرد (machtspruch): فهو يظل عقلانياً، لأنه يقوم على مبدأ قبلي (او اذا كنا لا نقبل بالتعالي الكانطي: داخل مبدأ خبْري من المستوى النفسي) يتيح الأمل بتواصليته الكلية. غير أن هذه التواصليةالكلية تكون تواصلية عاطفة لا قضية معرفية: ان حكم الذوق يقتضي فقط ان يؤدي الشيء نفسه الى عاطفة اللذة نفسها، عند كل وجود عقلاني، بشكل ادق عند كل وجود ترتبط معرفة العالم عنده بالشروط الذاتية للتوافق في ملكات المعرفة.

ان الحكم الجمالي، كما يرى كانط، يتصف أيضاً بخصوصية جديرة بالملاحظة: فهو حكم لا ينفصل البتة عن موضوعه. او لمزيد من الدقة: تتضمن تواصليته دائماً كون الشيء الذي يتناوله يمكن بلوغه مباشرة. ان حكم معرفة على صفائح الارض المسؤولة عن تشكل جبال الألب قابلة للنقل خارج كل معرفة مباشرة لموضوعها: استطيع (على الاقل ضمن حدود ما) ان اكون حكمي المعرفي الخاص عن تكون جبال الألب دون الحاجة الى اعادة كل التجارب الجيولوجية على الموضوع المطروح، حين يتصل الأمر بنظرية محكمة بشكل كافي؛ يمكنني ان اصحح حكمي (وحكم الآخرين) انطلاقاً من اعتبارات نظرية خالصة استناداً الى مجرد «حساب» (كما سيقول هيدجر)، بدون أية «صلة محسوسة» مع جبال الألب[٦٨]. ليس الامر كذلك بالنسبة لحكم الذوق: ان التواصلية الكلية لحكمي الذي يخص جمال الجبل (الأبيض) تقتضي البلوغ الأدراكي للجبل بالنسبة للأفرادالآخرين الذين يحكمون حكماً جمالياً. أطالب بلا ريب النظر إلى حكمي بوصفه حكماً

صالحاً كلياً، ولكن بشرط تجربة مكافئة من قبل الأفراد الآخرين (لأنه يتعذر على اشتقاق تحديدات مفهومية-واذن قابلة للفصل عن التجربة المباشرة-بدءاً من حكمي)[٦٩]. نلاحظ الى أية درجة يكون الحكم الجمالي عند كانط-بشكله الطوباوي-حكما مستقلاً على الدوام ولكنه متقاسم كلياً بخصوص شيء فريد على الدوام ولكن يمكن بلوغه كلياً.

ان كلية الحكم الجمالي «الملزمة» بشكل خالص تتناسب مع حقيقة كونه يرسل بوصفه مثالاً عن قاعدة قبلية لا بوصفه مجرد حكم خبْري. غير أننا رأينا ان هذه القاعدة لا تصاغ ابداً. بقول آخر، في «نقد ملكة الحكم» لا تطرح مسألة امكان الاحكام الجمالية في داخل التعارض الثنائي بين القبْلي والخبْري، ولكنها تجد حلها في حد ثالث، وهو الحكم القبْلي غير المحدد مفهومياً. هذا الحد الثالث، حسب كانط، يجعل التأسيس القبلي للحكم الجمالي أمراً ممكناً وفي الوقت ذاته يحول دون تكون أي «مذهب» جمالي وقبْلي. (لن اعود هنا على الصعوبات الملازمة لهذا التصور للحكم الجمالي: تكفي ملاحظة انه، على كل حال، لا ينسجم مع نظرية مجردة للفن).

لم يضع بعض خلفاء كانط في حسابهم هذا التمييز بين الخبْري والقبْلي غير القابل للتحديد مفهومياً، مما ساقهم الى جهل بجمالياته: تلك هي حال شيلر الذي ينسب في Kallias-Briefe(١٧٩٣)، أي ثلاث سنوات بعد نشر «نقد ملكة الحكم» ينسب لكانط الفكرة القائلة بأن الذوق هو شأن خبْري: «ان صعوبة انشاء مفهوم للجمال موضوعياً ومنحه الشرعية بشكل قبْلي انطلاقاً من طبيعة العقل تكون ممتنعة التقدير تقريباً [...]. وما دام الاخفاق في هذا الأمر، سيظل الذوق خبْرياً على الدوام، الأمر الذي يعتقد كانط امتناع تجنبه. ولكن ما برحت اشك بصفة تعذر اجتناب الخبري هذا، ومن تعذر وجود مبدأ موضوعي للذوق»[٧٠]. ولكن بعد بضعة اسطر يصف الحل الكانطي بشكل صحيح بوصفه حلا ذاتياً-عقلانياً ويعارض به الخبْرية الحسية-الذاتية عند بوركه(Burke) كما يعارض الحل العقلاني الموضوعي

عند بومجارتن (Baumgarten). ولكنه يبدو في الوقت ذاته انه يعتقد أن مبدأ موضوعياً وحده، او بشكل أدق مبدأ قادراً على تحديد موضوعه مفهومياً يفسح المجال لتجنب حقيقي للحل الخبْري. لن ادخل هنا الى مناقشة حله الخاص الذي يحدد الجميل على أنه صفة حسية- موضوعية وزعمه تجنب الخبْرية والعقلانية معاً. وما يعتقد انه حل، اي «العقلانية الذاتية» عند كانط. أبتغي ببساطة التشديد على ان الدافع الذي يقود شيلر الى رفض الحل الكانطي ووصفه بالخبْري، يفلت من اشكالية حكم الذوق ويرتبط بمشروع نظرية للفن. وبالفعل، عندما يلاحظ شيلر انه، اذا قبلنا بالحل الكانطي، «سيبقى الذوق خبْرياً على الدوام»، فإن ما يجول في ذهنه ليست مسألة وضع الحكم الجمالي، بل مسألة وجود محك مفهومي قبْلي يسمح بتعريف الفن: بقول آخر يفترض مسبقاً ارتباط الحكم الجمالي بمعرفة الموضوع. ولكن لا يوجد في رأي كانط محكات موضوعية قبْلية ولا يمكن ان توجد، وبالتالي ان يوجد **مذهب** جمالي، بل **نقد** للحكم الجمالي: لا يمكن للمحكات ان تكون أكثر من محكات خبرية وتخمينية بإيجاز القول، يرى كانط أن امتناع انتهاء الحكم الجمالي الى **مذهب** يرجع الى سببين:

أ) ليس الحكم الجمالي حكماً على موضوع ما (شيء ما) بل على العلاقة التي يعقدها تمثيل هذا الموضوع مع ملكاتنا. اذا حصل وتكلمنا وكأنما يرجع الحكم الجمالي الى خصائص للشيء محددة مفهومياً، فما ذلك الا نتيجة استعمال خاطيء للغة. وفي الحقيقة لا يقوم الحكم الجمالي الا بنقل التمثيل الذي يقدم فيه الشيء الى الذات ولا «يسمح بملاحظة أية خاصة للشيء بل فقط الشكل النهائي في تحديد الملكات التمثيلية التي يشغلها هذا الشيء»(٧١).

ب) يقوم حكم الذوق بلا ريب على قاعدة، يضعها بمثابة نموذج غير أن هذه القاعدة تكون ذاتية وغير قابلة للصياغة: انها تخص قابلية التواصل الكلية لعاطفة لا تبتغي نفعاً تثيرها غائية بلا غاية نوعية. بقول آخر، لا يحدد

حكم الذوق مبدأ مفهومياً وموضوعياً: الكلية الجمالية «لا تربط صفة الجمال بمفهوم الشيء المنظور اليه في كامل دائرته المنطقية، ومع ذلك تمده الى كامل دائرة الذوات التي تنطق بالحكم[٧٢]. واذن، لئن كنا لا نستطيع تعيين قاعدة يكون بوسعها الزام احدهم بالاعتراف بجمال شيء ما، لانه لا يوجدمحك مفهومي للجمال بإمكانه ارشاد حكم الذوق: «لا يمكن وجود قاعدة موضوعية للذوق تحدد بمفهوم ما هو جميل. فكل حكم يصدر عن هذا المصدر يكون حكماً جمالياً، اي ان: مبدأه المحدد هو عاطفة الذات، لامفهوم الموضوع. ان البحث عن مبدأ للذوق، يعين بمفاهيم محددة المعيار الكلي للجمال، هو مشروع عقيم، لان ما نبحث عنه امر مستحيل وبذاته امر متناقض. أن التواصلية الكلية للاحساس (الاحساس بالرضا او عدم الرضا) الذي يتحقق بدون مفهوم، الاجماع التام بأقصى المستطاع، لكل الازمنة. ولكل الشعوب، المتصل بالعاطفة (المعطاة) في تمثيل بعض الأشياء، هو المعيار الخبري، الضعيف بلا ريب ولا يكاد يكفي ليجيز افتراض ان الذوق، المضمون هكذا عبر الامثلة، ويستمد اصله من مبدأ متوار بعمق ومشترك بين الانسان للاتفاق الذي لابد ان يوجد بينهم في الاحكام التي ينطقون بها على الاشكال التي تُقدم من خلالها الاشياء»[٧٣].

من المهم ان نفهم المرمى الحقيقي للفكرة الكانطية إذ غالباً ما أُسيء تفسيرها. لئن يزعم كانط بيان امتناع اية نظرية للجمال، لكل مذهب جمالي، فان تحليله لا يستبعد في شيء امكان النطق باحكام معرفة على أشياء توصف من جانب آخر بأنها جميلة. فهو لا يقول اطلاقاً ان الموضوعات الجميلة هي موضوعات تمتنع معرفتها داخلياً: إن ما يطلبه هو مجرد التمييز بين احكام المعرفة والاحكام الجمالية. ليس الموضوع هنا موضوع نموذج **الموضوعات** بل نموذج اتجاهات **ذهنية**. صحيح انه بمقدار ما يهتم كانط خصوصاً بمجال الجمال الطبيعي، فما ذلك إلا في هذا الإطار الذي يقدم بشكل صريح التمييز بين احكام المعرفة والاحكام الجمالية: وهكذا يقول أنه بالإمكان تناول زهرة

من زاوية النظر المعرفية (كما يتناولها عالم نبات على سبيل المثال)، كما يمكن تناولها من زاوية جمالية (ومحتمل من قبل عالم النبات نفسه). ولكن منطقياً يصلح التمييز ايضاً لمجال الجمال الصنعي، لمجال الفن: وإذن من الممكن دائماً (وحتى من المنشود) على سبيل المثال، دراسة عمل عمراني بوصفه موضوعاً وبشكل أكثر تخصيصاً بوصفه تحققاً يلبي قصداً انسانياً، واذن كبناء، لا ينبجس فجأة في مملكة الطارىء (الطبيعة)، يكون راسياً داخل أفق ممارسات فردية وتاريخية تكونت من قبل.

هذا التمييز بين الحكم الجمالي والحكم المعرفي لا ينبغي خلطه بالتمييز بين الوجه الجمالي والوجه الميكانيكي للفنون الجميلة: أن الاتجاه المعرفي المنشود هنا لا يرجع الى حكم ذوق معياري يخص عملاً فنياً وفقاً لا متثاله «لقواعد المدرسة». لا يتصل الامر بحكم ذوق، وان كان مشوباً، بل بحكم محدد كما الاحكام المعرفية التي تخص اشياء طبيعية. بقول آخر، أن حكماً معرفياً خالصاً هو ايضاً حكم ممكن امام عمل عبقري (في الحالة المعاكسة يصعب ان نرى كيف يكون من الممكن امام شيء طبيعي، ما دام العمل العبقري هو مثيل الشيء الطبيعي).

لئن اردنا ان نبين بشكل صادق الدافع ما وراء الجمالي الأساسي في كتاب «نقد ملكة الحكم» علينا التمييز بين مجالات ثلاثة:

- (الحكم الجمالي الخالص) وهو حكم قيمة يقوم على عاطفة حميمة.

-(الحكم الجمالي المعياري) وهو حكم يقوم على افتراض بعض القواعد، فهو يتضمن مكوناً معرفياً لانه لا ينال صفة الشرعية الا بمقدار ما تم اولاً تحليل ما اذا كان عمل ما مطابق ام لا للقواعد التي نقبل بها بمثابة معيار، ولكن وظيفته تبقى من المستوى التقييمي.

- (الحكم المعرفي) الذي يحلل الاعمال الفنية بصفتها موضوعات معرفة دون ان يضع هذا التحليل في خدمة حكم تقييمي.

لسوء الحظ لا تظهر هذه التمييزات دائماً في نص كانط بكل الوضوح

المطلوب . وقد رأينا انه لا يقول أبداً صراحة أنه في مجال الفن، كما في مجال الجمال الطبيعي بأن تعذر نظرية لا يمنع في شيء وجود معرفة إيجابية حول الاعمال المنظور إليها بشكل مستقل عن الاتجاه التقييمي. مثل هذا الامر طبيعي بشكل ما لأن ما يعنيه في «نقد ملكة الحكم» هو الحكم الجمالي الخالص في خصوصيته بالنسبة لاشكال الحكم الاخرى وبشكل خاص بالنسبة للحكم المعياري القائم على قواعد مفهومية. إلا ان هذا الصمت كان ثقيلاً بالنتائج، ليس في مجال الجمال الطبيعي، بل في مجال الجمال الصنعي، اي في مجال نظرية الفن. عموماً، جعلوا كانط يقول ان معرفة الفن متعذرة، في حين أنه يؤكد وحسب انه لا يتسنى للحكم الجمالي أن يتأسس على مثل هذه المعرفة ولا أن يؤسسها. فـ«النظرية» التي يتحدث عنها لا تخص الا مجال الحكم الجمالي، وإذن مجال التعريف التقييمي للفن، لا تعريف معرفته الوصفية.

وبناء على ما تقدم لا يمكن تفسير، الثورة الرومنسية، وبشكل اشمل خط النظرية المجردة للفن بوصفها سوء فهم المضمون الحقيقي للجماليات الكانطية. وواقع الأمر، كانت الرومنسية «ترفض» تصور قول. . . حول الفنون لا يكون قولاً مذهبياً. ومثال شيلر معبِّر: ان ما يأسف له هو اعتقاد كانط بامتناع معرفة (قبْلية للجمال) وبالتالي امتناع تعريف تقييمي للفن. يزداد الرفض جذرية عند رومنسيي يينا، لانهم سيرفضون الحظر العام الذي صاغه كانط ضد **كل** معرفة قبْلية للشيء: ان المثالية الناشئة التي ينتسب اليها الرومنسيون تهاجم كتاب «نقد العقل النظري الخالص» أكثر مما تهاجم «نقد ملكة الفهم». بقول آخر، حتى لو فهم الرومنسيون ان النظرية الكانطية لا تستبعد اطلاقاً معرفةً بالفنون، فإنهم سيرفضون هذه المعرفة بوصفها معرفة «خبْرية» للسبب نفسه الذي يجعلهم يرفضون علوم الطبيعة. ذلك لأن معرفة وضعية بالفنون لا يسعها اداء المهمة التي تتوقعها من نظرية في الفن. فنظرية الفن المجردة تولد من مشيئة معلنة بوضوح ضد كانط لبناء **نظرية** للفن، اي

تعريف بالماهية (ما هوى) تأسس على تقييم. يجب دائماً الالحاح من جديد على هذه النقطة: أن خصوصيه نظرية الفن ليست ارادتها في تقديم تعريف للفن، ولا حتى ارادتها تقديم تعريف بالماهية له. ان ما يهمها هو تأسيس **امتياز** الفن، صفته الوجدية **بوصفه** فناً بالنسبة لبقية الفاعليات الانسانية. ما تؤكد جماليات كانط امتناع مثل هذا النموذج من التعريف اذ تؤكد ان محكات الامتياز لا يمكنها ان تكون محكات كلية، تتأسس كشيء «من حيث الموضوع» وموضوعياً بل هي محكات ذاتية تصلح لذات فردية امام شيء فريد ولا يسعها ان تؤدي الى شمولية تعريفية.

ان مسألة إمكان أو عدم إمكان معرفة بالموضوع للفنون الجميلة ينبغي تمييزها أيضاً عن مسألة وضع القضايا. . . لا توجد أية علاقة بين المسألتين: أن مسألة وضع القضايا الوصفية حيث يصاغ الحكم الجمالي، اي في حقيقةالامر مسألة المقدمات الجمالية تنتسب بكاملها الى تحليل الحكم الجمالي. ولا يتناولها كانط إلا بشكل مباشر جداً، الامر الذي يدعو الى الأسف لأنها ربما تقود كانط الى ارهاف نظريته عن الصفة غير المفهومية للحكم الجمالي وصياغتها بشكل اكثر دقة. وبالفعل ما دام الحكم الجمالي حكماً (ولا يقتصر على كونه عاطفة خاصة) فلا بد اذن من امكان تعليله. اما الحكم الجمالي المطبَّق على الفنون الجميلة، فانه يتضمن دائماً، باعتراف كانط نفسه، بعداً يمنح الشرعية يستدعي قضايا وصفية، لأنه يتصور العمل بوصفه نتاجاً صنعياً بُني وفقاً لبعض القواعد. بقول آخر تتضمن معظم احكام الذوق، ما دمنا نصوغها، قضايا وصفية تتناول خصائص تحال الى الموضوع الجمالي او الفني.

ان المسألة المطروحة هي بلا ريب مسألة التعارض القاطع بين العاطفة والمفهوم، او ايضاً بين الحكم الجمالي الخالص والحكم الجمالي التطبيقي او «المشوب». يبدو ان الحكم الجمالي الخالص والحكم الجمالي «المشوب» يقابلان بكل بساطة مرحلتين في تطور الملكات الجمالية لدى الإنسان، مثل

الحكم الجمالي الخالص (التعبير المباشر عن عاطفة)، المرحلة الاكثر بدائية. هذا على الأقل ما تنزع الى بيانه الدراسات النفسية النمائية المطبقة في المجال الجمالي. وبالفعل يتجاوب الحكم الجمالي الخالص الى حد كبير مع الوصف الذي يقدمه ميخائيل ج. بارسونز (M.J.Parsons) في دراسته التجريبية عن نمو ملكات الحكم الجمالي في مرحلة النمو الاولى، تلك التي توجد متحققة في الاحكام الجمالية للاطفال: «المحبة والحكم يعالجان بوصفهما افكار متكافئة. كأنما اجابتنا الحدسية كانت حلما وكأنما الحكم كان مماثلاً تماماً للسبب الوحيد أننا قادرون ان نقدم لصالحه حقيقة ان الشيء يمتعنا»[٧٥]. ان واقع تفضيل الجمال الطبيعي على الجمال الصنعي ينسجم مع الاتجاه المتبنى في هذه المرحلة من النمو: فيه يتوحد الجمال البصري مع جمال الاشياء المصنوعة واذن مع الجمال الطبيعي. ولكن بارسونز يبين ايضاً- ماكان بالامكان تصوره- ان النمو اللاحق، ابعد من ان يتوقف عند مثل هذا التعبير لعاطفة حميمة، حتى وان رافقه مطلب كلية، بل ينزع دائماً اكثر فأكثر الى قبول تحديدات مفهومية، سواء اتصل الامر بمعارف خبْرية تخص الشيء موضوع الحكم او بمعايير تخص محكات الحكم. ان الحكم، كما كان يراه كانط، يقوم دائماً بالتأكيد، في المرجع الاخير، في موقفي من العمل الفني؛ غير انه بالامكان تغيير هذا الموقف بأحكام من مستوى مفهومي تقودني، على سبيل المثال، الى رؤية اشياء لم اكن اراها، او تبين لي ان استجابتي غير مناسبة، ومفرطة في البساطة، الخ»[٧٦]. بقول آخر، يدعم علم النفس النمائي الفكرة الكانطية بما تبرهنه عن ان الحكم الجمالي يقوم فعلاً على عاطفة رضا او عدم رضا عند هذا الذي يصوغه، الا انه في الوقت نفسه يبين أيضاً ان مصدر عاطفة الرضا نفسها مصدر بالغ التعقيد ويمكن ان يتضمن رجوعاً الى وقائع معرفية هي ملك عام كما هي في المعارف عن العالم وبالحق نفسه. لا يصح مثل هذا في الفن وحده، بل يصح ايضاً في مجال تقدير الجمال الطبيعي: في الحضارة الصينية واليابانية، التي تمتلك جماليات للجمال الطبيعي تفوق إلى

حد بعيد في تعقيدها جمالياتنا؛ ان تقدير صور الجمال الطبيعي ينتسب الى ثقافة مكتسبة، غنية بالتحديدات المفهومية، اكثر من انتسابها الى حساسية تلقائية. ولهذا السبب لا يمكن ارجاع التعارض بين الجمال الطبيعي والجمال الصنعي -على خلاف ما يعتقد كانط- الى التعارض بين الحكم الجمالي الخالص والحكم الجمالي المشوب، فهو بالأحرى يحيل الى التمييز بين جماليات خالصة للاستقبال ونظرية في الفن لا يمكنها ان تضع البنية القصدية لموضوعها في المأزق.

بدهي ان قبول وجود بعد مفهومي في حكم الذوق لا يعني أننا نرجعه الى حكم معرفة: فحكم الذوق حكم تقييمي على الدوام، لأن السمات الوصفية المحتفظ بها لا تعرف الشيء **بذاته** (in se) ولكنها تلك التي اثارت عاطفة رضا (او عدم رضا) من الشخص الذي يصوغ الحكم الجمالي. (فالسمات الوصفية المنتقاة لا تنتقى لأنها موضوعات حاسمة، بل لكونها جذابة ذاتيا).

كما نرى، يطرح التصور الكانطي للتجربة الجمالية (وبشكل اخص للحكم الجمالي) عدداً من المسائل. لا ادعي أنني قدمت لها اجابات حاسمة. حسبي أنني بينت أنه اذاً لم تتفق نظريته مع مشروع النظرية المجردة للفن بمجمله، فإنها لا تتناقض البتة مع معرفة وصفية للفنون. بقول آخر، تكون الصعوبات التي يلاقيها تحديده «الانفعالي المفرط» بشكل خالص للحكم الجمالي مستقلة عن الصدق المحتمل لفكرته المركزية التي يمكننا إيجازها بنقطتين.

أ) يبين التحليل ما وراء الجمالي أن مسألة إمكان معرفة موضوعية للفنون مستقلة في آن واحد عن مسألة وضع الحكم الجمالي (الخالص او التطبيقي)، وعن مسألة وضع القضايا الوصفية القادرة احتمالاً على تسويغ هذا الحكم الجمالي ومسألة إمكان أو امتناع مذهب جمالي قبْلي. فهو

(التحليل) لا يحول إذن في شيء دون معرفة وضعية للفن، معرفة تمتلك بالضبط الوضع نفسه الذي تمتلكه الاقوال المعرفية الاخرى، كما أنه لا يحول دون امكان تسويغ الحكم الحكم الجمالي باساليب وصف متصلة بالموضوع نظراً إلى كون السمات الموصوفة انتُقيت بالنظر الى الرضا الذي تثيره وليس بوصفها سمات تعرف ماهية الموضوع المطروح.

ب) أنه يؤكد (التحليل)امتناع ارجاع الحكم الجمالي الى الاحكام الوصفية المسوَّغة، اي أنه لا يتفق مع مذهب جمالي (ان كلمة مذهب أخذت هنا بالمعنى القوي لها عند كانط، اي بوصفها مرادفة لنظرية موضوعية حتمية)، لأنه يقوم بالضبط على ادعاء تحويل حكم تقييمي قائم على شعور بالرضا الى معرفة بالموضوع.

يولد إذن مع الرومنسية خلط مثقل بالنتائج: خطأ منهجي يقوم على خلط بين القول المعرفي المكرَّس للفنون ا لجميلة مع «مذهب» بالمعنى الكانطي للكلمة. وبالفعل، تعالج النظرية المجردة للفن بوصفه من المجال الاونطيقي النوعي بفضل **قيمته**: فهي تؤسس مقولة اونطيقية على مقولة تقييمية. وتخلطُ بين الفن بصفته موضوعاً ظاهرياً والفن بوصفه قيمة: فهي تعرِّفه بقيمته وبالمقابل تمنحه القيمة من خلال تعريفه. ونتيجة لهذا، فإن تمييزها بين ما هو فن، وما ليس فناً هو بالضرورة فاصل رُسِم داخل الممارسات الفنية: وحركة الاستبعاد هي تتمة عملية التقديس.

ليست المسألة المطروحة للبحث كون النظرية المجردة للفن هجرت المسيرة ما وراء الجمالية لكانط-على أنه بإمكاننا أن نأسف أنه كان علينا انتظار القرن العشرين لنراها تُبعَث من جديد (في الفلسفة التحليلية الانغلواميركية). لقد كان قرار الرومنسيين الالتفات الى نظرية الفن حركة ايجابيةبلا ريب، وأن ضرورة انفصالهم عن كانط امر مفهوم أيضاً، نظراً الى

الصفة البدائية، بله اللاامتماسكة لمواقفه إزاء الفن والافضلية التي يمنحها الجمال الطبيعي. غير أن القطعية الاساسية -وأثقلها بالنتائج- تقع في موقع آخر: في تقديس الفنون وفي بناء مذهب نظري يفترض فيه منح الشرعية لهذا التقديس. ان الجانب المركزي لنظرية مجردة في الفن لا تكمن إذن في مشيئتها تجاوز كانط بمقدار ما تكمن في العوامل التي تسوغها وفي اسلوبها في تصور هذا «التجاوز».



الجــزء الثانـــي

النظرية المجردة للفن

الفصل الثاني
ميــــلاد
النظرية المجردة للفن

عندما ننتقل من الجماليات الكانطية الى الجماليات الرومنسية نعاني من صعوبات في مطابقة النظر: فالعالم يتغير بصورة كلية. نلحظ ،بلا ريب، بسرعةان التغيير «التقني» يخص في آن معاً النظام الذي منح للفن والنظام الذي منح لمعرفة الجماليات، ولكن في الوقت نفسه ندرك ان رهانه يتخطى كل مسألة جمالية بالمعنى الدقيق للكلمة: فالثورة الرومنسية هي مجال انقلاب اساسي، وتغيير جذري في اسلوب تصور العالم وعلاقة الانسان بهذا العالم، على مستوى الحساسية الاكثر فردية والأكثر خصوصية كما في الرؤيا الشاملة للوجود الانساني. ويتكثف هذا الانقلاب بلا ريب في المجال الجمالي، الا ان الثورة الرومنسية تدين لسمتها المعممة بكونها مرحلة عظمى في تاريخ الثقافة الغربية، كما كان عصر النهضة او عصر الانوار(١).

ما صفة هذه الثورة؟ أن النزعة الجمهورية عند الشاب فريدريك شيلغل، او شيلينغ، وكذلك «جذرية» عدد لا بأس به من النظريات الجمالية للاخوين شليغل او لنوفاليس قد توقع القارىء المعاصر في الخطأ: لقد كانت الثورة الرومنسية، وذلك منذ فترة يينا، «محافظة» بشكل اساسي بمعنى انها رمت ـ وافلحت في جزء كبير ـ الى القضاء على الحركة نحو علمنة الفكر الفلسفي والثقافي التي شرعت بها الانوار، وحيث تقدم لها النقدية الكانطية مثالاً جيداً.

ليس بالامكان اهمال «رؤية العالم» الرومنسية اهمالاً تاماً لارتباطها العميق بالمشكلات الجمالية. لقد جاء ميلاد النظرية المجردة للفن بلا ريب نتيجة لتضافر العديد من العوامل الاجتماعية، والسياسية والفكرية. غير أن هذه العوامل كلها لها المركز السري نفسه وهو مركز مزدوج: فهي، من جانب، تجربة التشتت الوجودي، والاجتماعي، والسياسي والثقافي والديني، ومن جانب آخر الحنين الجامح لتكامل منسجم وعضوي لكل جوانب الواقع الانساني المعاش بوصفه واقعاً ناشزاً ومشتتاً. وهكذا لا يسعنا انكار أن التساؤل حول وضع الفن، سواء في صلته بميلاد وجه الفنان «الحر» أي، في الحقيقة، مع الدخول الاكثر فأكثر تجليا لمنطق السوق في دورة الثقافة الفنية والادبية: وتحل الرقابة المغفلة للسوق والتي يتعذر توقعها مكان صلات التبعية الشخصية مما يقود الفنانين والكتاب لا محالة الى طرح أسئلة حول وضع فاعليتهم[٢]. وفي حالة الرومنسية الالمانية بالذات، يجدر بنا ان لا نهمل العوامل السياسية. التصدع المتسارع للبنى الاقطاعية نتيجة للثورة الفرنسية، التي حيَّاها الرومنسيون ثم ما لبثوا أن أسفوا لحدوثها. لم تكن عبثا في الخصائص المزدوجة والمفارقة التي تتصف بها نصوصهم: احتفال بالنزعة الذاتية المغالية في جذريتها المرافقة لحنين جارف آخذ بالازدياد، آسفين على تدمير البنى الاجتماعية المتكاملة، والمعروفة بصفتها «العضوية». عندما يشيد نوفاليس، في التحليق الصوفي لقصيدته (الايمان والحب) (١٧٩٨) بالزوج الملكي لبروسيا او عندما يجعل نفسه في قصيدته (المسيحية وأوروبا) (١٨٠٠)، شاعر كنيسة القرون الوسطى ومناهضة الاصلاح، فإن الرجل الذي يتكلم هو نفسه الرجل الذي يدافع في مقطوعاته الادبية عن التصورات الشعرية المنطقية الاكثر تجديداً[٣]. ان تصوره المتطرف للشعر يساير نظرية اجتماعية اعتقد بإمكان القول عنها إنها نظرية محافظة وبشكل خاص، كانت تبشر بعبادتها للوحدة، للدولة والتراتبية والايديولوجيات الكلانية للقرن العشرين[٤].

إن كلمة الوحدة هي بلا جدال الكلمة العليا للايديولوجيا وتمتلك هذه الوحدة خاصتين. فهي من جهة لم تتصور بوصفها مبدأ مجرداً، بل بوصفها قوة حية ومحيية، روح كون عضوي حيث الكل يكون حياة. فهي ذات طبيعة لاهوتية: إن تحولات الضلالات الرومنسية عبر المذهب الحلولي القديم، والسبينوزية ثم الكاثوليكية كاشفة ليس فيما يميزها بعضها عن بعض، بل فيما يجمع بينها، الا وهو مطلب رؤيا لاهوتية للكون. غالباً ما قيل ان الرومنسية كانت دين الفن ولكنها أيضاً نظرية فن لاهوتي: أن اسباغ الصفة القدسية على الفن لا يمكن فصله عن وظيفته الدينية.

غير أن الوحدة هي في الوقت نفسه متداعية: لا تنفك كتابات فريدريك شليغل ونوفاليس عن الدوران حول قضية **ضياعها** وامل اعادتها القريبة. ولهذا السبب يحزن نوفاليس على وحدة كنيسة القرون الوسطى، وتحزنه قوة التشتت والتفريد الصادرة عن الاصلاح وعصر الانوار، ويداعب حلم اعادة البابوية بصفتها السلطة الاعلى لتوحيد شعوب أوروبا تحت لوائها من جديد. وللسبب نفسه يأسف فريدريك شليغل الشاب على الوحدة العضوية للحضارة القديمة، ويحزنه التشتت الذاتوي للأدب الحديث ويبشر باعادة تشييد الادب الكلاسيكي. صحيح أنه يعتقد، على نقيض نوفاليس، أن إعادة التشييد هذه لادب كلاسيكي لن تتم عبر تراجع تاريخي، بل خلافاً لذلك، بفضل اثاره الذاتوية الحديثة التي ستنتج، من ذاتها، نقيضها، اي حضارة موضوعية متجددة.

الا أن الحاجة الى الوحدة تتجلى بأرحب ابعادها في المجال الفلسفي ولا توجد عند فريدريك شليغل ونوفاليس وحسب، بل أيضاً عند هولدرلين والرؤوس المفكرة للمثالية الموضوعية، شيلينغ وهيجل. التسديد موجه الى كانط: يتهمونه بوضع الانطولوجيا وراء الاقفال، وتحديد مجال المعرفة في الاشكال والمقولات الذاتية كما حددها في الظواهر، فأرجع مسألة (hen kai pan) –الوجود والله– الى وضع فكرة خالصة للعقل لايطالها الفكر

النظري. في ابتغائهم تجاوز النقد الكانطي ودمجه في نظرية اونطولوجية جديدة يعيد الرومنسيون ومفكرو المثالية الموضوعية المذاهب الفلسفية الكبرى الى الانتشار. ومن هنا لجوؤهم الى ليبنتز، سبينوزا، بوهم (Boehme)، افلوطين، اي الى مشيدي نظم احادية للعالم-اعيد شرحها من منظور ذاتوي. وهكذا يوسع نوفاليس معاً نظريته في الشعر وميتافيزيقا للكون من نَفَس افلوطيني.

يجب تحديد موقع الثورة الجمالية في الاطار الشامل للرؤية الرومنسية للكون-وبشكل خاص التصور الجديد للفنون والتعريف الجديد لوضع القول حول الفنون-إذا نحن اردنا فهم الدوافع العميقة. لقد شُرِحت هذه الرؤية للعالم بشكل مطول: لقد كانت دراسة «الروح الرومنسية» لزمن طويل الموضوع الأثير للبحوث عن الرومنسية. في زمن لاحق تحول الانتباه الى الجوانب الجمالية وعلم الشعر: لقد كانت النتيجة الاهم لهذه الاعمال هي بيانها أنه كان بالامكان النظرا لى الرومنسية بوصفها مكان ميلاد معظم النظريات الجمالية والشعرية «للحداثة»[٥]. وبالمقابل، على حد علمي، فإن مسألة الوضع الممنوح للقول عن الفنون وصلته مع الصفة القدسية لتلك الفنون لم تسترع الانتباه بالمقدار نفسه: ان الانتقال من كانط الى الرومنسية يتم ايضاً على المستوى الابستمولوجي لهذا الوضع ومن جانب آخر، لم تكن العلاقة بين تقديس الفنون وميلاد النظرية المجردة التي تخصه من مستوى التوازي القائم على مجرد المصادفة.

غير ان ميلاد الرومنسية نتج عن عامل اكثر خصوصية: هو القناعة بعجز القول الفلسفي عن التعبير بشكل ملائم عن الانطولوجيا اللاهوتية المتجددة. لا تنفصل النظرية المجردة للفن، عند ميلادها عن الفكرة القائلة بأن على الفن ان يحل مكان القول الفلسفي المتداعي: : فالتجربة الاساسية للرومنسيين تقوم على فكرة عجز الفلسفة ان تكون مكان ازدهار الاونطولوجيا اللاهوتية. بقول آخر، لان القول الفلسفي انتقصت قيمته، ستكلف الفنون، والشعر في المقام الاول، بوظيفة اونطولوجية.

هذه الاجـازة الظاهرية المعطاة للقـول الفلسـفي هي، بشكل مفـارق، عمل القول الفلسفي نفسه(٦). ذلك أن الاندفـاع الفلسـفي الرومنسي اندفاع برأسين مـشـدود بين ارث منهـجي يظل نقـدياً، وبين الانطولوجـيا اللاهوتيـة الجـديدة. ويقع الاندفـاعـان على مسـتويين مـختلفين: تعـمل الاونطولوجـيا اللاهوتيـة بوصـفـها حقيـقـة بديهـية وفي اللحظة نفسـها يسـاء فـهم طبيـعـتها النظرية. أن المنهج النقدي، فيما يخصه، يفترض فيه أن يمثل بامتياز السمة النظرية للفلسـفـة. وتظهـر الاونطولوجـيـا الاحـادية بمثـابة قطب مـرجـعي «مـجنّس» معاش بوصفه غير قابل للصوغ في افق الصفة النظرية للفلسفة، المحكومة بثنائية الذات والموضوع وبالتالي باستحالة صوغ وحدتها المطلقة.

سيـعـبر فـريدريك شليـغل عن عـدم الالتقـاء هذا بين المضـمـون المثالي للفلسفة وشكلها النظري بالتمييز بين روح الفلسفة وحرفيتها: «يعتقد البعض انهم يجدون الشكل الكامل للفلسفة في الوحدة المنهجية، الا انهم يخطئون كليا لان الفلسـفـة ليـست من مستوى عـمل عَرْض خـارجي (Darstellung): أنها وحسب روح وقصد [...]؛ يشير مفهوم الفلسفة ذاته، اسمها، كما كل تاريخـهـا، الى أنهـا ليست الاالبـحـث الذي لا ينتـهي ابداً (ewiges suchen und nicht finden konen). سيؤكـد نوفاليس من جانبه، مستلهـما بشكل كبير النظريات الافلوطينية الجديدة، تعذر بلوغ الحقيقة، الجوهرية الا عبر الوجد الذي لاتطاله العملية النظرية العقلية لان هذه الاخيرة تفترض على الدوام فاصلاًبين الذات التي تصوغ والموضوع الذي تتناوله الصياغة. وحده الخلق الفني يصل الى تأمل وجدي حيث يكون الشاعر ذاتا وموضوعاً في آن معاً، أنا والعالم.

بإيجاز لا يولد تشييد الفن بوصفه وحيا انطولوجيا من مجرد تداعي الفلسـفـة بما هي كـذلك بل بشكل اكثر نوعيـة من التنافر بين شكلهـا النظري ومضـمونهـا (او مرجعهـا) الاونطولوجي. وعندئذ ينبثق الفن: ويحـقق تقـديم مضمون الفلسفة.

ان خصوصية الرومنسية بالنسبة للتطورات اللاحقة لنظرية الفن تكمن في هذا التنسيق المزدوج: لم يزود الفن بوظيفة اونطولوجية وحسب، بل ايضاً العرض **الوحيد** الممكن للانطولوجيا، للميتافيزيقا النظرية. وبالفعل حول هذه النقطة بالذات ستتعارض المثالية الموضوعية مجابهة مع المفكرين الرومنسيين. عند شيلينغ وهيجل، سيستمر تكليف الفن بوظيفة وحي اونطولوجي، ولكن سيكون التفكير في علاقته بالقول الفلسفي مختلفاً وسيكون الحل المثالي بلا استقرار من جانب آخر: سيعيد شوبنهور ونيتشه او هيدجر طرح مسألة بجهد جديد. مسألة يعاد طرحها باستمرار، وهي مسألة الوضع التراتبي لكل من الفن والفلسفة.

في النظرية المجردة للفن، تَعلّقَ الفنون إذن كما في كماشة بالقول الفلسفي، على مستوى وظائفها كما على مستوى مضمونها. بهذا المعنى يتعذر الفصل بين تقديس الفن ونشوء النظرية المجردة للفن: (انماط) التقديس توجهها النظرية المجردة، وفي الوقت نفسه، التقديس في المقام الاول هو الذي يدفع الى انشاء نظرية مجردة يفترض فيها منحه صفة الشرعية. يفسر هذا بلا ريب لماذا تعتقد التقاليد الفلسفية الالمانية الناجمة عن الثورة الرومنسية بأنها ملزمة على الدوام ببناء نظرية في الفن وان تمنح مكاناً استراتيجيا في التشييد الميتافيزيقي الكلي. الفن الاونطولوجي وميتافيزيقا الفن مشروط كل منها بالاخر ستكون النظرية المجردة للفن على الدوام تحديداً نوعياً لمضمون الفن والموقع الذي يشغله في اونطولوجيا عامة. عندما نقول ان الفن يكشف عن الوجود يترتب على النظرية المجردة للفن دائماً، وبالحركة ذاتها، ان تحدد موقعها داخل الوجود الذي تكشف عنه على هذا الشكل: فهو معاً وحي انطولوجي وموضوع الاونطولوجيا. ان الشعر عند الرومنسيين يكشف لنا عن الكون، وفي الوقت ذاته يكون وجهه المَعَادي(*). الفن، عند هيجل هو الكشف المحسوس عن المطلق بقدر ما هو، في الوقت ذاته احدى صور

(*): eschatologique. من الميعاد.

الروح، احدى المراحل في تراتب منهجي يبلغ ذروته في التحقق الفلسفي الذاتي. عند النهاية الاخرى للتسلسل التاريخي، عند هيدجر، يكون العمل الفني، في آن معاً، شاعرية المصير التاريخي للوجود (بوصفه وجود شعب تاريخي) ومقولةاساسية تتعارض مع الشيء ومع المنتج.

لقد اعلن كانط امتناع كل نظرية للجميل، بحجة ان الجميل ليس من مستوى التحديد المفهومي. ان هذه الفكرة اذا ما طبقت على الفن، تعني وصم كل نظرية فلسفية بأنها خلو من القيمة تقوم على تعريف معياري وتحدد القول الجمالي بالنقد التقييمي للاعمال ودراسات الاليات التقنية- الصورية. اما فيما يتصل بالفلسفة، لم يكن عليها تحليل الفن (بوصفه موضوعاً قيميا)، بل تحليل الحكم الجمالي المنشيء لاشياء (موضوعات) فنية. ترمي الرومنسية الى قطع دارة (النقد) الثالث بارجاعها الجمال الى الحق وتوحد بين التجربة الجمالية والتحديد الذي يقدم مضمونا اونطولوجيا. وفي الوقت ذاته لم تعد تلتقي اعمالاً فنية بل وحسب تجليات للفن: لئن كان الفن يوحي بالوجود، فان الاعمال الفنية تكشف عن الفن وينبغي حل رموزها بوصفها كذلك، اي بوصفها تحققات واقعية للماهية المثالية نفسها. فهي اذن، ولانه بالامكان ارجاع الاعمال (والفنون) الى الفن فإن بإمكان هذا الأخير أن يكون وحي الوجود: يتضمن تعريف الفن بوصفه تقديما للانطولوجيا اللاهوتية ارجاع الاعمال (والفنون) الى نظرية الفن.

لا يسعنا ان نختم هذا العرض التزامني للثورة الرومنسية دون ان نذكر سمة اخيرة: الطبيعة التاريخانية بشكل اساسي للنظرية الرومنسية للفن. يمكن تحديد خصائص النزعة التاريخية بوصفها نظرية تحول الاحداث والوقائع التاريخية الى اشارات واقع اكثر جوهرية الى تجليات تحديدات اختبارية ذات ماهية متعالية (يمكن ان تتعدد الاشكال: نمو ذاتي للروح المطلق، صراع من اجل الحياة، مصير الوجود، الخ) بقول آخر، توجد نزعةتاريخية مذ توقفت دراسة الاحداث والوقائع التاريخية في ترتيبها الوقائعي (اي بالنظر الى عناصر آخرى من مستوى الواقع نفسه او من مستوى

آخر للواقع الاختباري)، بل تدرس بوصفها آثار عوامل متعالية. أنها نظرية كلية الحضور لا في الرومنسية وحدها، بل ايضاً، بلا ريب، في الهيجلية: نلقاها في تصور شليغل لتاريخ الأدب، سنجدها ثانية في التنهيج التاريخي للفنون عند هيجل. لا نجدها عند شوبنهور، ولكننا سنراها تنشط من جديد عند نيتشه، ولاحقا عند هيدجر على شكل مختلف جداً بالتأكيد.

ليست هذه النزعة التاريخية الا شكلاً من اشكال المعَاد الالفي الطوباوي (اليوتوبية) الملازمة للنظرية المجردة للفن. لقد ذكرت ان عبادة الرومنسية للوحدة كانت عبادة وحدة متداعية، وحدة ينبغي اعادة انشائها: بفضل النظرية ذات النزعة التاريخية، يستحيل التاريخ الى مسيرة نحو الخلاص[٨]. في المصير اللاحق للنظرية المجردة تتخذ هذه الرسالة اشكالاً متنوعة بالتأكيد. وهكذافإن الوظيفة الموكلةللفترة المعاصرة في الديناميكية التاريخية ليست دائماً هي نفسها: عند هيجل، على سبيل المثال، الفترة المعاصرة هي مرحلة الانجاز.. أما الرومنسيون فهم اقل يقينا: في فترة اولى يتصورون الفترة المعاصرة بمثابة فجر الانجاز، ولكن فيما بعد سيتخلون عنها بوصفها تفتقر الى الشاعرية بشكل اساسي ومن هنا الهروب الى الوراء.

أما بالنسبة لنيتشه وهيدجر تكون الفترة المعاصرة مرحلة الاستلاب: ومنه الصفة الجدالية لكتاباتهم في اغلب الاحيان، بما فيها المجال الجمالي، شوبنهور، رغم انه يدافع هو ايضاً عن (Heilslehre) جمالي، هو الوحيد الذي لا يقترح نهاية عالم ذات نزعة تاريخية: ولكونه افلاطونيا صارماً، يرفض كلَّ واقع للتاريخ وللتغيير.

في هذا الاطار العام للخصائص العامة للرومنسية تتخذ المسألة المزدوجة التي اسعى الى دراسة موقعها هنا. هنا يتصل الأمر اولا بتقديس الشعر. سأدرسه من خلال نصوص نوفاليس. من الممكن بالتأكيد دراسته ايضاً عند فريدريك شليغل غير أنني فضلت حفظ نصوصه لدراسة الوجه الاخر: تكوين نظرية الفن المجردة. بين الرومنسيين جميعهم، شليغل هو

الذي يتابع باقصى الدقة مشروع نظرية جمالية، وبشكل اكثر تخصيصاً نظرية الادب، والمؤسسة على تقديس الفن. ان الواقع المزدوج الذي تدشنه تقاليد نظرية الفن المجردة بنظرية للادب وان هذه النظرية تتجسد بتاريخ الادب ليست بالتأكيد بلا اهمية فيما يتصل بالمصير اللاحق للتقاليد موضوع السؤال.

I- الشعر بوصفه يحل محل الميتافيزيقيا

لئن كان التقديس الرومنسي للشعر هو حقاً ترجمة لاندفاع فلسفي في اشكالية جمالية وفنية في آن معاً-وبشكل اكثر تحديداً في اشكالية شعرية-لن يكون من الغريب ان «سنوات التعلم» لنوفاليس وفريدريك شليغل، والذين يمثلان الروح الاكثر جذرية لرومنسية يينا كُرِّست، ان لم يكن بشكل كلي، فعلى الاقل في جزء هام، للتفكر الفلسفي. ان اسلوب ارتباط هذا (التفكر الفلسفي) بمجالات اهتمام اخرى أمر كاشف: بينما يفضل نوفاليس الاهتمام بمسائل دينية، وبشكل اعم، بمسائل من المستوى اللاهوتي-السياسي، يسعى فريدريك بالاحرى الى ربط اعماله الفلسفية بتفكر في اللغة والتاريخ. غير ان هذا الاختلاف، على اهميته، ينبغي ان لا ينسينا تطابق المسائل المطروحة عند الصديقين: انشاء نظرية اونطولوجية تمنح الفاعلية الشعرية شرعيتها وفي الوقت نفسه تكون موضوعها الاساسي. ومنذ اللحظة الاولى، ينظر اذن الى الابداع الشعري، وبشكل عام الفني، بوصفه مرتبطاً بمعرفة تؤسسه وتكون موضوعه: الفاعلية الفنية تفكرية في جوهرها. لانوفاليس ولاشليغل يوافقان على امكان ابداع فني مفصول عن مثل هذه المعرفة الاساسية: وبهذا بالذات يؤسسان الحداثة الفنية، وبشكل اكثر تحديداً، الحداثة الادبية.

ان الاندفاع الاولى للفاعلية لدى نوفاليس هو اذن من المستوى الفلسفي لا الشعري: والاثار الاولى الاهم لتطوره الروحي هي مدونات مكرسة للنظريات الفلسفية «الرائجة» في هذا العقد الاخير للقرن الثامن عشر. وتبين قراءة نوفاليس الشاب لنصوص هؤلاء المؤلفين بوضوح بالغ كيف، يُدْخِل فيها، بسبب عدم عثوره على ما يبحث عنه، كل انواع التحريف

كيما يقربها من مسعاه الخاص. هذا المسعى، بعد فترة «حضانة» هي فترة المدونات المكرسة لفيخته (١٧٩٥-١٧٩٦)، تصاغ بشكل صريح منذ ١٧٩٧: الفهم الذاتي للوجود بكل امتلائه لا يمكن ان يحدث الا في الابداع الشعري.

من الفلسفة الى الشعر:

تشكل الدراسات حول فيخته (١٧٩٥-١٧٩٦) الوثيقة الاولى للتعلم الفلسفي لنوفاليس وتتضمن، الى جانب ذلك، منذ ذلك الحين البذور الاولى لرؤيته اللاهوتية للعالم.

وإذن لا بد ان يكون بالامكان، بمناسبتها، بيان كيف سيتم الانتقال من اشكالية تحليل فلسفي الى الانشغال برؤية للعالم وبيان الانتقالات المفهومية التي يتضمنها مثل هذا التغيير الاستراتيجي.

لا تقوم المسألة هنا على متابعة تفكرات نوفاليس المتقطعة جداً خطوة فخطوة. ساكتفي بمحاولة التقاط ديناميكيتها الاساسية، وهي الوعي التدريجي لانعدام التجانس بين الفلسفة النقدية (حتى في شكلها لدى فيخته) والمشروع الرومنسي.

تكمن السمة الاكثر وضوحاً لقراءة نوفاليس لفيخته في اسباغ الصفة المأسوية الوجودية والحيوية على مشروع فلسفي يظل، على الرغم من التباساته، قريبا من المسيرة الكانطية. وبالفعل تسعى نظرية العلم (lawissenschaftselhere)[٩] عند فيخته الى هدف محدد بشكل دقيق: الصعود من جديد الى الاساس المطلق (للمعرفة). مهمة طموحه بلا ريب، الا انها محددة بدقة: فنظرية «الانا المطلق» لا تدعي المصداقية الا في اطار الاشكالية العرفانية وبالتالي يبقى تنسيق «القضايا» الفيختوية الاساسية الثلاث (الانا المطلق كأساس أخير، اللاأنا بوصفها «آخر» للأنا، وبناء الواقع بوصفه تحديداً متبادلاً للأنا وللاأنا) من مستوى مفهومي بشكل اساسي: لا يتصل الامر بنظرية اونطولوجية للانا، وعلى (الارجح) لا يتصل بتكوين

تاريخي او نفسي للذات الانسانية، فالانا لا ينظر اليها الا بوصفها (ذاتا للمعرفة) فالموضوع المطروح هو -كما عند كانط- استنتاج الشروط المفهومية القبلية التي تجعل المعرفة الانسانية ممكنة. ولما كان فيخته يتبع منهجاً تركيبياً اكثر منه تحليليا، فإن مسيرته هي، بشكل ما، مسيرة تكوينية: ولكنه تكوين منطقي، تكوين مفاهيم وليس تكوينا او نطيقيا. أن حقيقة دخول لحظة عملية (الارادة) في استنتاج امكان المعرفة ينبغي ان لا يفهم بوصفه يتضمن اسباغ صفة نفسية وجودية على المسألة المعرفية: علينا بالاحرى ان نقرأ فيها عند فيخته، ضرورة ادخال ارادة المعرفة بين شروطها القبلية. (الشروط القبلية للمعرفة).

غير أن نوفاليس -بعد مرحلة اولى يسعى خلالها، بشكل اساسي، الى استيعاب مفردات فيخته- لا يلبث أن ينزلق نحو اشكالية وجودية ونظرية بشكل صريح، اي نحو رفض ضمني في بادىء الامر، صريح بعد ذلك للبعدالنقدي حيث ما زال يندرج فيخته، على الاقل في تلك الفترة.

تمر المسرحة الوجودية والنظرية عبر مفهوم «الحياة» الذي ادخل منذ الدفتر الاول للافكار المسجلة في شتاء ١٧٩٥: «لئن كانت هناك دائرة اكثر سمواً (من تلك التي تقوم على التعارض بين الانا واللاانا) فستكون تلك الدائرة التي تقع بين الوجود واللاوجود- التأرجح (schweben) بين القطبين.

والامر يخص شيئاً يستحيل التعبير عنه، وهنا نواجه مفهوم الحياة- [...]. أهنا تتوقف الفلسفة ولا بد لها ان تتوقف- ذلك ان الحياة تكمن بالضبط في كونها ممتنعة على الفهم»(١١). ان فكرة التعارض بين الفلسفة والحياة ليست بالفكرة الاصيلة: نجدها عند جاكوبي وبشكل عام في التقاليد التقوية الالمانية.

غير أن نوفاليس- وهنا تكمن جدة حركة الفكر التي يُعَدّ واحداً من ممثليها الاكثر تطرفاً- لا يكتفي بتعارض بين القطبين: سيسعى الى اكتشاف

مرقع وحدتهما. في التقاليد النقدية تتحدد الاونطولوجيا الفلسفية بثنائية الانا واللاانا: وإذن تدرك الوجود فقط تحت شكل الموجودات التي يمكنها ان تصير اشياء لوعي ما. «والحياة» حسبما يرى نوفاليس هي بالضبط ما هو وراء-وإذن في الاساس- التمييز بين الانا واللاانا: أنها الوجود فيما وراء الموجودات، او يقول، التأرجح بين الوجود واللاوجود.

ومع ذلك لئن وجدت الحياةفيما وراء الجدل الفلسفي فهي ليست من جراء ذلك ما يستعصي على التعبير. في رومنسية يينا كما في المثالية الوليدة (على الاقل حتى ١٨٠٠)، لئن لم يكن بالامكان ادراك الحياة بالفلسفة، فإنه يمكن التعبير عنها بالشعر، وبشكل اعم في المجال الفني. ذلك هو الحلم الطوباوي الذي يلاحقه نوفاليس عبر روايته الاسطورية اللاهوتية، هنري دوفتر دينجن (H.D'Ofterdingen)بينما سيضع شليغل الشكل النظري الشكل النظري في نظريته عن الرواية، حتى هيجل، خلال سنوات نورمبرغ، سيقترح«دين الجمال»، ذكرى النزعة الجمالية الجذرية في نص (altester systemprogram)، النص الذي نتج عن حلقات الـ(symphilosophie) مع هولدرلين وشيلينغ: اما عندهذين الاخيرين الاول في هيبريون (Hyperion)والثاني في كتابه «نظريات المثالية المتعالية» (system des transzendentalen Idealismus) عام ١٨٠٠، هما ايضاً سيضعان الفن فوق الجدل الفلسفي.

إن ادخال مفهوم «الحياة» بوصفه حدا اولياً بشكل مطلق هو مؤشر عن حقيقة أن نوفاليس يترك منذ بداية تعلمه الفلسفي، السؤال النقدي على اساس المعرفة لصالح مسألة اساس الوجود. فلا غرابة إذن أن نراه ينتهي بسرعة الى وضع مفارق: والميتافيزيقا بوصفها معرفة اساسية سيسدد صوبها كهدف مرغوب به بشكل مطلق، ولكنها، في الوقت ذاته ستظهر بوصفها معرفة مستحيلة وذلك نظرا الى الفكرة التي كونها نوفاليس لنفسه عن الجدلية الفلسفية، التي يطابق بينها (بوصفها كذلك) وبين النزعة النقدية: ليس بوسع

النقـدية ان تذهب الى ابعـد من «الانا الخـالص» ، ابعـد من الذات، الموقف الذي يعبر عنه فيخته بوضوح.

وعليه ليس من الغريب ان تتخذ النزعة الحيوية العضوية عند نوفاليس اتجاها دينيا بشكل مباشر. في هذه السنة نفسها ١٧٩٥ يدخل في مدوناته الثلاثي «الله-الطبيعة-الانا» ، يضعها مقابل المفاهيم الفلسفية للضرورة، للواقع، وللممكن[١٢]. وفي الفقرة نفسها نعثر على هذه الملاحظة الدالة: «ارتقى سبينوزا الى الطبيعة-وفيخته الى الانا، الى الشخص. وارتقيت انا الى قضية الله»[١٣]. يبين تطابق الانا مع مفهوم الشخص لدى فيخته ان نوفاليس لا يطرح مسألة اصل الوجود (نسب الوجود) بل يسعى ايضاً الى انتزاع الانا الفيختوية من مجالها الاصلي، مسألة اساس المعرفة. ومن جانب آخر يصوغ نصنا للمرة الاولى بشكل صريح ما سيصير في وقت لاحق «لازمـة» التفكر عند نوفاليس: ان فكرة التطابق (الوحدة بين الله (menstruum universale) والحياة التي تتحقق معاً في الطبيعة وفي الانا. فالحياة اذن لا توحد بالطبيعة التي لا تشكل سوى الشكل المرئي: أنها وحدة الطبيعة والانا وحدة المرئي واللامرئي.

ان تلازم انبثاق البعد الديني وانبثاق الشعر امر له دلالته. وبالفعل، ابتداء من المدونات المؤرخة في ربيع ومطلع صيف ١٧٩٦ ، سيبدأ ظهور الملاحظات الشعر-منطقية بشكل يزداد انتظاماً: وتأخذ المدونات بشكل كامل منحنى اهتمام نوفاليس الذي بدأ التحرك ببطء من الفلسفة الى الفن. وفي الوقت ذاته يأخذ الدين مكاناً يزداد ظهوراً، ذلك أن نوفاليس يدخل مفهوم «الايمان» في هذه الفئة من المدونات (Glauben)، المفهوم الذي سيلعب مذاك دوراً مركزياً في رؤيته للعالم وفي اونطولوجيته الشعرية في آن معاً: «العلم ليس سوى النصف. النصف الاخر هو الايمان»[١٤]. ان الصلة بين الدين والشعر انشئت بفضل مفهوم التخييل، فنحن نقرأ في الصفحة نفسها: «ان العقل المؤلف مع التخييل (فانتازيا) يعطي الدين. والعقل المؤلف مع العقل يعطي العلم»[١٥]. ان كلمة «علم» تصلح هنا لا للعلوم الرياضية او علوم

الطبيعة وحسب بل لمجمل اقوال المعرفة بما في ذلك الفلسفة. اما التخييل فيحيل بالطبع الى مجال الشعر. واذن يمكن القول انه منذ صيف ١٧٩٦ أنشأ نوفاليس الثلاثية الاساسية التي ستنظم بعد الان فكره: العلم، والدين، والشعر.

ان المجموعات الخامسة من المدونات المؤرخة من صيف ١٩٧٦ هي المجموعة الاهم: ففيها يقدم نوفاليس صياغة نهائية للمفارقة-المكونة حسب رأيه-للمشروع الفلسفي، وبالتوازي يدخل مفهوم العرض (Darstellung)، الذي سيجيز له الانتقال من نظرية في الفن مؤسسة على نظرية الملكات الروحية الى نظرية اونطولا هوتية مزيحة التشديد عن الذاتية الخلاقة نحو العمل المخلوق.

لننطلق من مسألة الوضع المفارق للقول الفلسفي. رأينا ان نوفاليس اعطى للفلسفة مهمة التفكير في الاساس المطلق للوجود، للحياة، وفي الوقت نفسه اكد على عجزها عن القيام بهذه المهمة. وبعد محاولات عديدة افلح في اعطاء شكل مقبول لهذه المفارقة في مقطع هام لفهم ما يميز بين المثالية الرومنسية والفلسفة النقدية.

«على فعل التفلسف ان يكون اسلوباً نوعياً للتفكير. ماذا افعل عندما اهب نفسي للفلسفة؟ أتفكر في الاساس. نجد اذن، في اساس الفلسفة، التطلع الى التفكير في الاصل. الا ان هذا الاصل ليس ما ندعوه السبب بالمعنى الدقيق للكلمة-انه بالاحرى من مستوى تكون داخلي-ارتباط مع الكل (Tout). على كل فلسفة اذن ان تنتهي الى اساس المطلق. ولئن كان هذا (الاصل) غير معطى، لئن كان مفهومه ممتنعاً بذاته-عندئذ سيكون نابض الفلسفة فاعلية لا تنتهي- وبالتالي لا نهاية لها لانهامدفوعة بالضرورة المطلقة إلى أصل مطلق، ضرورة لايتسنى لها أبداً أن ترضى الا بشكل نسبي-فهي اذن لا تتوقف ابداً[...]تولد الفلسفة نتيجة لذلك، اي نتيجة فعل التفلسف، من انقطاع الاندفاع نحو (معرفة الاصل) بتوقف بالقرب من العنصر الذي تم

التوصل اليه- تجريد الاصل المطلق وابراز الاصل المطلق الحق للحرية عبر التسلسل (الاندماج Verganzung) في كل ما يقتضي الشرح[١٦].

وبناء على ذلك فإن حل التناقض المكون للفلسفة، التناقض بين الحق والواقع، يمر عبر تمييز بين (الفعل الفلسفي)، المتصور بوصفه فاعلية لا متناهية، من جهةونتيجته (الفلسفة بوصفهانظاماً) بوصفها كليةمنظمة، من جهة اخرى؛ غير ان هذا التحديد للفلسفة، وللجدلية الفلسفية، بمقدار ما نضطلع بها بحرية، هو في الوقت ذاته التجلي المفارق لحرية الانا، الحرية التي تشكل الاصل الحق للمطلق. بقـول آخـر، يكون توقف الاندفـاع الفلسفي تجلي الاصل المطلق الذي تسعى اليه الجدلية الفلسفية بحركتها اللامتناهية بلا جدوى.

من المهم تحديد موقع التحول عن المشروع النقدي. وبالفعل يغوينا التفكير بأن نوفاليس، في نهاية المطاف لا يقوم الا باستعادة تمييز النقدية بين المجال النظري للفلسفة والمثل الاعلى العملي. ثمة اشكالية تصدر عن هذا التمييز لا يمكن انكارها. غير أن الجديد (والقديم جدا في آن واحد) هو أنه لم يعد يوحد الجدلية الفلسفية بالبحث عن (شروط امكان) المعرفة، بل بمشروع معرفة (كلية). النص المذكور لا لبس فيه: من جهة يحدد الاصل بشكل مطلق، ولم يعد يحدد بالنسبة (لشرح)دقيق (المعرفة)، ومن جهة ثانية، وتلك هي النقطة الاهم، لم يعد يقع في اشكالية شروط الامكان بل موحد مع الربط (Zusammenhang)الداخلي للكلية. ليس الاصل الحقيقي، بالنسبة لنوفاليس، شرطا قبْليا: أ ن كلية الوجود الملموم في وحدته الاصلية. ليس البحث الفلسفي عن الاساس سوى كلمة أخرى من اجل تقديم الوجودفي وحدته.

يتضح الفرق بين نوفاليس وفيخته بالتعبير الذي شددت عليه في النص المذكور: (Erkenntnis des Grundes)، أي «معرفة الاساس» يركز هذا التركيب (syntagme) في داخله انقلاب المنظور (ومعه مجمل الارث

الفلسفي الرومنسي والمثالي) الذي يبدؤه نوفاليس حيال المشروع النقدي. لم يكن يبحث هذا الاخير بالفعل عن (معرفة الاساس) بل عن (اساس المعرفة) ويظل الصعود الفلسفي النقدي إلى المبادىء الاولى داخل المعرفة: والامر هو حركة تفكرية حيث تتأكد المعرفة من شروط امكانها الخاصة. مع الرومنسية خلافاً لذلك، ننتقل من جديد الى السؤال المختلف جداً لمعرفة الاساس بوصفه كذلك، وهي ايضاً معرفة «القاع»، معرفة الواقع الاقصى. ان ما كان في الفلسفة النقدية المثال اللانهائي لاكتمال المعارف الانسانية، ، مثال بوصفه كذلك لايطاله التشريع الفلسفي الحق يصير، عند الرومنسيين، التساؤل الفلسفي الحق. وفي اللحظة نفسها لم يعد الاساس نسبياً (الى المعرفة) بل يشيأ في اصل مطلق. عندما يقول فيخته انه يسعى الى قيادة المشروع الحقيقي للفلسفة النقدية في الاتجاه الصحيح، الا وهو بناء اساس المعرفة، ونوفاليس يترجم بقوله ان على الفلسفة ان تبحث عن اصل الوجود. وبقول آخر، ما يقع عند فيخته على مستوى وراء موضوعي (الشروط القبلية لكل موضوع معرفي) ينتقل الى مستوى موضوع عند نوفاليس (الاساس بوصفه الموضوع المطلق للمعرفة) عند فيخته في نظرية العلم التركيب المضاف «اساس المعرفة» هو في الوقت نفسه موضوعي وذاتي: اساس من اجل المعرفة وبها. يفصل نوفاليس (ومعه كل الارث الرومنسي) الحدين ليطرح على نفسه مسألة علاقتهما: وينتهي على هذا النحو الى تشيء الاساس الذي يصير موضوع الفلسفة الممتنع، وفي اللحظة ذاتها تكون الفلسفة مدعوة إلى مدّيدها للشعر.

في المدونات المخصصة للقراءة الثانية لكتابات هيمسترويس (Hemsterhuis) وكانط يثب نوفاليس نهائياً من الفلسفة الى الشعر. يتصل الامر بمرحلتين هامتين في بناء النظرية الشعر-منطقية لانهما ستقود انه مباشرة الى عتبة نظرية الشعر التي سيفصلها في ١٧٩٨-١٨٠٠.

أن قراءته لكتابات هيميترويس تدعمه في افلاطونيته الجديدة وفي فكرة

ثنائية المعرفة (Erkennen) حسب ما تكون معرفة (wissen) او ايمان (Glauben). فإذا كان الايمان معرفة، فمن البدهي أن لا يقتصر مجالها على المعرفة النظرية القائمة على منطق العقلانية. ومن ناحية أخرى، إذا وجد عضوان للمعرفة، المعرفة والإيمان، وإذا لم يلتق هذان العضوان من منظور ديناميكيتهما العرفانية فذلك لانهما يرجعان الى صعيدين مختلفين في المعرفة: العالم المحسوس المادي من جانب، والعالم الروحي من جانب آخر. ولكن لما كانت هذه الثنائية تقع في اطار فكر الوحدة، فإنها تولّد مطلب تجاوزها في حد ثالث: وههنا يأتي الشعر الذي يصل الروحي بالمحسوس. ولئن كان الايمان هو العضو الذي بفضله نعرف ما فوق-المحسوس بذاته فسيكون الشعر العضو الذي سيتيح لنا اكتشافه (في) المحسوس. فهو إذن تحديد نوعية عضو الايمان: انه الايمان الذي يمارس في المرئي.

في هذه المدونات نفسها نجد للمرة الاولى فكرة اولوية الشعر على الفلسفة. هذه القضية قدمت من قبل من جانب همسترويس نفسه: «اصلاً لم يُدْعَ الشعر لغة الآلهة بلا مبرر، أنه، على الأقل، اللغة التي تمليها الالهة على كل عبقري سامي يتصل بها وبدون هذه اللغة لا تحقق الا تقدماً ضئيلاً في العلوم»(١٧). ويعيد نوفاليس صياغتها في اطار مقارنة بين الفلسفة والشعر: [...]لئن كانت الفلسفة، عبر تشكيل لكل الخارجي، او عبر عملها التشريعي، تجعل الشعر كاملاً فإن هذا الأخير هو، بشكل ما، غايتها الاولى، وهو الوحيد الذي يهبها دلالة وحياة انيقة-لأن الشعر يكون المجتمع الراقي او الكلية الداخلية-اسرة العامل، الاقتصادالجميل الكلي (schone haushal-tung)، وكما ان الفلسفة، تزوج، عبر الفكر المنهجي والدولة قوى الفرد الى قوى العالم وبقية الجنس الانساني، وتعززها-جاعلة من الكل عضو الفرد ومن الفرد عضو الكل-كذلك الشعر-بالنظر الى المتعة-أن الكل هو موضوع المتعة الفردية والفرد هو موضوع المتعة الكلية. عبر الشعر تتحقق ارفع درجات التعاطف والفاعلية المشتركة-وتصير الجماعة الاعمق صلة والاكثر

روعة امراً متحققاً في الواقع (عبر الفلسفة: ممكنة [...][١٨]. أن دلالة هذا النص غامضة جزئياً، ولا يزال التأكيد على اولوية الشعر ضمنياً الى حد بعيد. ولكن هذا يحول دون كون الشعر غاية الفلسفة. يبدو ان نوفاليس يقربسببين يمكنهما تسويغ الميزة الممنوحة له. بينما تظل الكلية التي شكلتها الفلسفة خارجية تماماً من جانب، تكون كلية الشعر جوانية: فهي ليست كلية تشريعية بل عضوية (كما تبين ذلك الاحالات الى الاسرة، والزوجين). من جانب آخر وحده الشعر يحقق فعلاً تواصل (الجماعة) الفردية مع الكلية، بينما لاتقوم الفلسفة الا بجعلهما ممكنين، اي صياغة، شروطهما القبلية.

أن ما يبدو لي الأكثر ايحاء هو التعارض بين الكلية الخارجية، موضوع الفلسفة، والكلية الجوانية، موضوع الشعر: بمقدار ما تتضمن الثنائية الرومنسية تفسيرا ذاتياً جديداً للثنائية الافلاطونية، التعارض بين الوجود والمظهر ينضم للتعارض بين الجوانية الذاتية والبرانية الموضوعية. من المهم ان نسجل ان نوفاليس، منذ ١٧٩٨ سيستعيد النص، ولكن بابدال كلمة متعة (Genuss) التي تعود الى هيميسترويس بكلمة «حياة» (leben) الابدال له دلالته اذ يربط بشكل صريح بذاك المبدأ الاعلى حيث قيل منذ ١٧٩٦ ان الفلسفة عاجزة عن بلوغه.

أن المدونات عن كانط بتاريخ ١٧٩٧ تذهب في الاتجاه ذاته. ولمزيد من الدقة انها تعلمنا انه بامكان الشعر ان يحقق بالفعل ما لا يمكن للفلسفة الا ان تفترضه بوصفه افقاً ممتنع المنال.

إذا كان نوفاليس، في مدوناته عن فيخته، يحاول، على الاقل في البداية تعيين موقعه في داخل الافق الفيختوي فإن دافع المدونات عن كانط يظهر مختلفاً تماماً. وحددها مسألة تجاوز الحدود التي تفرضها النزعة النقدية على المعرفة الانسانية هي التي تعنيه بعد الآن: «مفهوم الحساسية (sinn). حسب كانط ترجع الرياضيات والعلوم الطبيعية الخالصة الى اشكال الحساسية الخارجية. وإذن ما العلم الذي يرجع الى اشكال الحساسية

الجوانية؟ هل توجد معرفة غير حسية ايضاً (aubersinnlich) ألا يوجد درب آخر للخروج من الذات وبلوغ وجودات اخرى او التاثر بها[...]»؟(١٩).

«معرفة غير حسية» الامر اذن هو القضاء على المشروع النقدي. ولكن كيما تكون هذه المعرفة أمراً ممكناً، لابد في اللحظة ذاتها الخروج من محدودية الذات الانسانية التي اكدها كانط: وعليه ينبغي العثور على درب يتيح الخروج من الذات، او صياغتها بحدود فيختوية، درب يسمح بتجاوز الانا الخبْرية. لم يولد هذا التساؤل لاحقاً لتفكر حول علم محتمل للاحساس الجواني، من قبيل المصادفة: ان الخروج الى خارج ذواتنا هو في الحقيقة ولوج الى اعمق اعماقها، نحو موقع اصلي حيث تكون في آن معاً ذاتا وموضوعاً، أنا والعالم.

نجد فكرة الخروج هذه الى خارج ذواتنا، في نص آخر ينسخ فيها نوفاليس كانط **المقدمة لنقد العقل الخالص** الذي يقول: «أن اللامشروط الذي [...] يقتضيه العقل، يدفعنا الى ما وراء حدود عالم الظواهر. «أن المؤلف الرومنسي يعرف يقينا ان هذه الحركة الى ما وراء الظواهر عند كانط تنتهي الى النقائض النظرية وبالتالي لا يتسنى لها حيازة وضع غير الوضع العملي. ولهذا يضيف التوضيح التالي للنص الكانطي: «. . . أو خارج ذواتنا»(٢٠). قد يبدو التحرك طفيفا ولكنه تحرك اساسي. حين يقول كانط ان مقتضيات العقل تدفعنا الى ما وراء الظواهر، فإنه لا يقصد بهذا إنه بإمكاننا الذهاب (فعلاً) الى ما رواء الظواهر، بل اننا نشعر بضرورته العملية. عندما يتكلم نوفاليس بالمقابل عن خروج الى خارج ذواتنا، فإنه يرى فيه (فعلاً حقيقيا) يتيح لنا فعلاً تجاوز عالم الظواهر.

نحن هنا، في الحقيقة، امام تقاطع اشكاليتين لن تلبثا ان تتحددا. يتصل الامر من جهة بمفهوم «الحدس العقلي»: من اصل فيختوي، يحدده الرومنسيون بمثابة درب لبلوغ معرفة المطلق (واذن بمثابة وصول ممكن الى مفهوم الشيء- في - ذاته عند كانط). ان شيلينغ في **الرسائل عن**

الوثوقية والنقدية (١٧٩٥)، العمل الذي درسه نوفاليس عام ١٧٩٧ عرفه بشكل معبر: «نمتلك جميعا ملكة سرية ورائعة تجيز لنا الانسحاب من مد الزمان نحو الانا (Selbst) الاكثر جوانية، المجردة من كل مضمون خارجي لنحدس فيها، في ذواتنا، الخالد على شكل الثبات. ان هذا الحدس هو التجربة الاكثر حميمية، وهو الحدس الذي يخصنا باكثر الاشكال دقة (eigenste): وبه وحده يرتبط كل ما نعرفه به في موضوع العالم ما فوق المحسوس [...]. يحدث هذا الحدس العقلي عندما نتوقف عن كوننا موضوعا من اجل ذواتنا، عندما، في انسحابها الى ذاتها، تتحد الانا التي تحدس مع الانا موضوع الحدس. في لحظة الحدس هذه، يتلاشى لدينا الزمن والديمومة: فلسنا نحن الذين نوجد داخل الزمن، بل الزمن-او بالاحرى، لا الزمن، بل الخلود الخالص والمطلق-هو الموجود فينا. ولسنا نحن الذين نمحى في حدس العالم الموضوعي، بل هو الذي يمحي في حدسنا»[٢١] فالحدس العقلي اذن متوحد مع هذا «الدرب نحو الجواني» الذي يصفه النص رقم ١٧ عن غبار الازهار: «[...] أوليس العالم فينا اذن؟ أننا لا نعرف اعماق روحنا. والدرب السري بتجه الى الجواني. والخلود مع هذه العوالم- الماضي والمستقبل يوجد فيناأولا يوجد في اي مكان. ان العالم الخارجي هو عالم الظلال. ويلقي بظله على ملكوت الانوار[...]». [٢٢].

الاشكالية الثانية المرتبطة بمفهوم «الخروج من ذواتنا» هي اشكالية الوجد انها تصدر عن افلوطين الذي كان يؤكد ما يستعصي على المعرفة النظرية وما يستعصي ايضاً على الحدس المعرفي الواحد المطلق: ولا يكشف عن نفسه الا في وحدة وجْدية يلتقي بمناسبتها الموضوع المرئي والرؤية وحيث تلغى الفردية. هذا العاملان: الغاء الفردية (الخبْرية)، والوحدة الوجْدية بين ذات المعرفة وموضوعها ستصيران منذ ١٧٩٨ عناصر تحدد تصور نوفاليس للشعر. وتتضمن اشكالية «الخروج من ذواتنا» بالطبع تحديدا جديدا للعلاقات بين النظرية والممارسة، او لمزيد من الدقة، تحديدا جديدا للممارسة

التي توحد ببساطة مع البعد الشعري. بقول آخر، يستحيل مجال الممارسة الى مجال «الشاعرية» وينفك من جراء هذا عن كونه مثالا ممتنع المنال ليصير مثالا بالفعل: «أوَليس الشعر والممارسة شيئاً واحداً؟ تعني الشاعرية ببساطة ما هو عملي بشكل مطلق»(٢٣). وهكذا فالشاعري، تحويل (البراكسيس) الكانطية الى «شاعرية» خالصة هي هذا العضو الارفع الذي يتجاوز ثنائية النظري والعملي لان فيه تتحدد واقعاً»(٢٤) وباشكال متنوعة سيعود هذا التأكيد في مدونات ونصوص ١٧٩٨-١٧٩٩ ويصير اللازمة الحقة في نظام المعرفة عند نوفاليس

نظرية الشعر المجردة:

ان المدونات التي حُلِّلت حتى الآن لم تحقق الا وضع عناصر التصور الشعري عند نوفاليس بشكل مبعثر بدرجات متفاوتة: ستؤلف بينها مدونات وشذرات ١٧٨٩-١٨٠٠ وهكذا تمنح نظريته في الشعر شكلها النهائي. وتنتظم بشكل اجمالي وفقا لدائرتي اهتمام تفكرات شعرية بالمعنى الدقيق من جانب، ومن جانب آخر تفكرات مكرسة لفلسفة الطبيعة. لقد اعلن عن الاهتمام الاستئثاري تقريباً والموجه نحو الشعر وفلسفة الطبيعة على شكل برنامج في رسالة الى شليغل بتاريخ ٢٤ شباط ١٧٩٨: «لن أهتم بعد الآن الا بالشعر-يجب اضفاء صفة الشعرية على كل العلوم-آمل ان اتمكن من التحدث معك باسهاب عن هذا الشعر الحقيقي العلمي»(٢٦).

لن أقف هنا عند فلسفة الطبيعة لدى نوفاليس. أُذكّر فقط بأن مشروعه لموسوعة شعرية يلتقي المشروع الذي دافع عنه، فريدريك شليغل في الفترة ذاتها في (Athenaeum) عن ميتولوجيا جديدة(٢٧): في الحالين يتصل الامر بتحديد مضمون الشعر الكلي الذي يفترض فيه ان يأخذ موقعه مكان الفلسفة المتداعية.

لنأت اذن الى المدونات الشعرية بالمعنى الدقيق. من اجل تبسيط التحليل سأعالج مجمل النصوص للسنتين الاخيرتين من حياة نوفاليس

بوصفها مجموعة واحدة. ومن جراء هذا سأحمل التطور الاكيد الذي تمكن ملاحظته حتى في هذه المرحلة: لقد كان فكر نوفاليس حتى وفاته في حال التكون واذن ستقع مقاربتي المتزامنة في خطر تقديم رواية محرفة الى حد ما عن هذه المجموعات الاخيرة من المدونات ومن الشذرات ولكن بالنظر الى موضوع تحليلاتي ستكون النتائج غير ذات قيمة واعتقد انه من المشروع وضع السنين ١٧٩٨-١٨٠٠ بوصفها كلا في معارضة مجمل المراحل السابقة:

بقدر ما يكون الشعر تقديما «للحياة»، واذن المضمون المستحيل للفلسفة، لن يكون من الغريب ان نشهد تارجحا في علاقاتهما. قلت ان الشعر في تصور نوفاليس، مدعو لان يحتل مكان الفلسفة المتداعية. هذا التأكيد يستجيب تماماً لمشروع نو فاليس غير أنه يقتضي التحديد. فهو يتردد في الحقيقية بين ثلاث نظريات * : الاولى، على الفلسفة ان تتعالى على ذاتها بالشعر، والثانية: عليها ان تشكل تأليفامعه، واخيراً الثالثة، على الشعر ان يحل مكان الفلسفة. لا يوجد تناقض بين التصورات الثلاثة، إلى حد امكان الجمع بينها: ولكنها مع ذلك لا تظل مرتبطة بالضرورة وعليه ينبغي النظر اليها منفصلة.

النظرية الاولى التي تلتقي تصور «تضليل العلوم **عبّرت عنه المسيحية او اوروبا** يفترض اضفاء الشاعرية على العلوم وعلى صورتها المعيارية، الفلسفة: «يجب ان تكون الصورة النهائية للعلوم صورة شعرية»[٢٨] و: «يغدو كل علم شعرا-بعد ان صار فلسفة»[٢٩]. هذا الانتقال الذي يقود من الفلسفة والعلوم بالمعنى التقليدي للكلمة الى الفلسفة الشعرية عند نوفاليس (يرتبط) بتفتح الخلق الخالص، الحر بشكل مطلق»: «تكبر الحرية مع اعداد [...] المفكر وقدرته. [...] وفي نهاية المطاف يصير المفكر قادرا على تحويل كل شيء الى كل شيء-ويغدو الفيلسوف شاعرا. ان يكون المرء شاعرا ليس الا الدرجة الارفع للفكر، للاحساس، الخ[...] ان الانفصال بين الشاعر والمفكر هو انفصال ظاهري- على حساب الاثنين»[٣٠]

او ايضاً: «ليس فن الشعر الا الاستعمال المجاني النشيط، المنتج لحواسنا بلا ريب ولعل الفكر لم يكن شيئاً آخر على نحو لا يكون فيه الفكر والشعر الا شأناً واحدا [...]»(٣١). وهكذا يرجع اضفاء الصفة الشعرية على الفلسفة الى فكر حر بشكل مطلق، اي فكر لا يرتبط بانطباع حسي ما يفرض نفسه علينا من الخارج ولا يطاله تشريعنا.

النظرية الثانية، بدلا من إفتراض استعادة للفلسفة في الشعر يقبل بفكرة فاعلية تخييلية عليا، تؤلف بين الفكر والشعر بالمعنى المحدود للكلمة. يبدو ان هذا التصور يفرض نفسه كلما فكر نوفاليس في التعارض بين الفلسفة والشعر بوصفه تعارضاً بين ملكتين، على سبيل المثال بين الفكر النظري والحدس، وايضاً بين الفهم والتخييل.

اذا كان الفرق بين الفلسفة قد حُلَّ **بتحويل** الحد الأول، وفقا للفرضية الاولى، فإننا هنا نتعامل بالاحرى مع **تجاوز** الفاعليتين بفاعلية ثالثة يفترض فيها التأليف بينهما. وتكون النتيجة هي ذاتها، لاننا نتنهي دوما الى شعر فلسفي، او الى فلسفة شعرية. الدرب وحده يختلف: في التصور الثاني، لا بد من تجاوز الشعر ايضاً كما يوجد في الزمن الراهن، اي الشعر المنفصل عن الفلسفة. من هذا المنظور يعارض نوفاليس بين المفكر النظري والشاعر الحدسي. الاول لا يتناول الواقع الا عبر ذرية دلالية ويهدم من جراء هذا الطبيعة الحية ويضع مكانها عملا فنيا (ولكن ايضا: عملا مصطنعا) مكونا من افكار (Gedankenkunstwerk) اما الشاعر الحدسي فإنه يعارض كل قاعدة وكل شكل ثابت: فكل شيء يكون حياة وحرية بالنسبة له. الفنان (Kunstler) يدعو الى تخطي التعارض: فهو لا يؤلف بين الفكر النظري والحدس في فاعلية التخييل المنتجة(٣٢). فيما بعد سنعثر من جديد على هذا المفهوم المركزي، ولكنه غامض، لتخييل منتج يضعه نوفاليس في ذروة نظريته في الملكات.

وفقا للنظرية الثالثة، يفترض من الشعر ان يحتل موقعه مكان الفلسفة. يتدخل هذا التصور كل مرة يطرح فيها نوفاليس مسألة العلاقات بين الشعر والفلسفة مباشرة في منظور ما بعد هذا العالم: «الشاعر يختتم المسيرة كما يفتتحها. بينما لا تقول الفلسفة الا بترتيب كل شيء، وضع كل شيء، يحل الشاعر كل الصلات. فكلماته لا تكون اشارات عامة-انها اصوات- كلمات سحرية تحرك مجموعات جميلة حولها»(٣٣). تصاغ النظرية احياناً بشكل اكثر غموضاً واكثر نثرية (اذا جاز القول): «سيكون زمنا جميلاً لن نقرأ فيه الا تاليفات جميلة- الاعمال الفنية الادبية. كل الكتب الاخرى ليست سوى وسائل تغيب في النسيان قد تتوقف عن اداء وظائفها بشكل مناسب- ولن يتأخر مثل هذا الامر ابداً». سيكون هذا الزمن الجميل زمن المعرفة المكتملة، وفي هذا الزمن وحده سنتمكن من الاستغناء عن الكتب التي تعمل بمثابة وسائل (لبلوغ المعارف). في مكان آخر، في استعادته لنص من شليغل(٣٥) مخلصا لارث فلسفة الطبيعة الرومنسية يعارض بين ثلاث مجالات اونطولوجية: مجال الحياة، الموصوف بالنباتي والكيميائي، ومجال الفكر الموصوف بالمعدني والآلي، واخيراً مجال الشعر الموصوف بكونه حيوانا وعضويا(٣٦) وتكون الحيوانية والعضوية بالطبع الحدين الاولين في الترتيب بالنسبة للحدود الاربعة الاخرى، مما يؤسس سمو الشعر.

ان الاختلافات بين النظريات الثلاثة، بدرجةما، اختلافات صغيرة وتنتهي كلها الى الاقرار بتفوق الشعر. ولا يخص التارجح الا مسألة معرفة كيف سيتحقق اضفاء الصفة الشعرية على الفلسفة والعلوم: هل يترتب على الفلسفة ان تسمو بذاتها الى الشعر، ام عليها على عكس ذلك، ان تشكل تاليفاً مع الشعر كيما تنتهي الى فلسفة شعرية (او شعر فلسفي) او ينبغي تجاوزها (ومتكاملة) بالشعر وحده؟ يبدو لي ان الارجحة تكشف عن الصعوبات التي تتعثر بها الرومنسية مذ تشاء الحفاظ على التمييز بين الفلسفة والشعر. ولئن كان الشعر هو تقديم للفلسفة، فهو على السواء شعر وفلسفة ولا نرى كيف يمكن الابقاء على التمييز بين الاثنين.

مهما يكن من امر مشروعية التفضيل الممنوح للشعر، على نوفاليس بالطبع ان يبين انه قادر على تقديم (hen kai pan) مالا يقبل التقديم بالفلسفة، يجب اذن تحديد الشعر لا بوصفه معرفة اونطولوجية وحسب، بل ايضاً، بشكل او بآخر، منحه سمات تجيز تباينه عن القول الفلسفي، على الرغم من وحدة المضمون فيهما.

لِمَ اذن لا يمكن بلوغ الـ hen kai pan الا بالشعر، لِمَ ينبغي اضفاء الصفة الشعرية على الفلسفة؟ يجيب نوفاليس عن هذا السؤال في نص شهير:

«ان الاستعداد (sinn) للشعر يتضمن استعداداً للتصوف. فهو استعداد لما هو خاص، شخصي، مجهول، سري، لما هو للكشف، لما هو الطارىء- الضروري (das notwen digzufallige) فهو يقدم ما يتعذر تقديمه. ويرى ما تتعذر رؤيته، يحس بما هو غير محسوس، الخ [...]. الشاعر هو الأبله (sinnberaubt) بالمعنى الحقيقي للكلمة-ولهذا يلتقي فيه كل شيء- الروح والعالم. ومنه الصفة اللامتناهية لقصيدة جيدة، وخلودها. ان الاستعداد للشعر فيه الكثير من القرابة مع الاستعداد النبوئي والديني، مع الحس الرؤيوي (sehersinn) الشاعر ينسق، يصهر، يصطفي، يبدع-دون ان يفهم هو نفسه لِمَ يتصرف على هذه الصورة بدلاً من تلك»(٣٧).

للوهلة الاولى يظهر النص غامضاً بلا ريب، ولعله يغوينا لنرى فيه توصيفا «شعرياً» للشعر، تناولاً منوهاً، غير مباشر ومفارق مما يستعصي على كل تحديد تصنوري، ويكون من مستوى السر الذي يستعصي على القول. ولكن في ضوء المدونات الفلسفية التي عرضناها، يتلاشى الضباب ويصير بالامكان القيام بقراءة أكثر «تقنية». وبالفعل يتضمن النص انحدارين. الاول يرجع الى (موضوع) العرض الشعري: اذ يتصل الامر بما يمتنع غرضه، بما تمتنع رؤيته، بما هو غير محسوس بما هو طارىء-ضروري؛ كل

هذه التوصيفات، سلبية، ام مفارقة والتي ترجع الى hen kai pan كما تضفي رؤية العالم عند نوفاليس طابعها (ختمها). اما الميل الثاني فيتصل بالشروط التي يكون الشعر قادرا بفضلها على عرض هذه الكلية. بإمكاننا عرض اثنين منها. من جهة، الشعر هو عرض محسوس: فهو يرى ماتمتنع رؤيته، انه يجعلنا ندرك اللامحسوس. ومن يقول عرضا محسوسا، يقول عرضا مشخصا، خاصا: يقدم الكلي في الخاص، في الشخصي واذن الضروري في الطارىء. ومن جهة ثانية يكون الشعر عرضاً «خالصاً»، اي متحرراً من كل ارتباط تمثيلي: بينما يكون التصور مرتبطاً بثنائية الذات والموضوع، يقع العرض الشعري في نقطة تساويهما، حيث ينصهران ويتأسسان في الوحدة المطلقة. بقول آخر، لئن كان بوسع الشاعر ان يعرض الـhen kai pan) فلانه هو نفسه قد بلغه، بمعنى انه خارج اناه الخبْرية (اي الذات التي يعارضها الموضوع)في هذه الجوانية الاساسية من حيث تصدر في آن معاً، الجوانية الذاتية وبرانية الواقع الموضوعي. ان الشاعر، كما الصوفي، يرى العالم في الله: الشعر هو وعي ذات العالم»(٣٨).

يرتبط هذا التعريف للشعر ارتباطا وثيقا بنظرية التخييل المنتج: «[...] التخييل هو هذا الحدس الرائع الذي بإمكانه ان يحل مكان كل الحواس الاخرى-وهو قبلا في مقدورنا الى حد كبير. وبينما تكون الحواس الخارجية خاضعة كليا لقوانين آلية لا يبدو التخييل مرتبطا بوجود اثارات خارجية والتماس معها»(٣٩). في نص آخر، يكلّفه نوفاليس بمهمة تحقيق التأليف بين الحس الجواني والاحساسات البرانية«[...] على التخييل ان يصير معا حسا (برانيا) مباشرا وحسا (جوانيا) غير مباشر. على الحس اللامباشر ان يصير حسا مباشراوفاعلا ذاتيا-حيا، وعلى الحس المباشر الا يصير حسا لا مباشرا وفاعلا ذاتيا في الوقت نفسه»(٤٠) لئن كان بوسع التخييل ان يحل مكان كل الحواس، لئن كان بوسعه، وعليه ان يصير، في آن معاً، حساً جوانياً وحسا برانياً، فإن هذا يعني انه يقضي على كل برانية وعلى كل غيرية (ما هو غير): أنه

ذاتي الفاعلية، يستمد صوره من اعماقه، يبدع موضوعاته عبر عمله الطارىء.

تكشف مقارنة هذا التصور بنظرية كانط في التخييل المنتج عن الهوة التي تفصل بين الفلسفة النقدية والنظرية المجردة للفن. نذكر اولاً ان كانط يميز بين شكلين للتخييل الشكل المعيد للانتاج(الذي ينسخ الواقع بما هو عليه) والتخييل المنتج[٤١]: نوفاليس لا يهتم الا بالتخييل المنتج (المبدع). ومن ناحية اخرى يطابق بينه وبين الخيال (fantasic) ان فكرا خالصا-صورة خالصة-واحساساً خالصاً هما افكار وصور، واحساسات لم يثرها موضوع مقابل لها. بل ولدت في خارج ما يدعى قوانين آلية- خارج الدائرة الميكانيكية.

الخيال (الفانتازيا)هو تلك القوة فوق الآلية (سحرا وتاليفية الخيال) تظهر الفلسفة هنا برمتها مثالية سحرية[٤٢]. نحن بعيدون عن كانط كما يشير الى ذلك الرجوع الى المثالية السحرية. لنذكر باختصار بالنظرية الكانطية. لقدميز كانط بين شكلين من التخييل: التخييل المنتج الخبْري الذي يدمج متنوع حدوسنا في صور (Bild)[٤٣]، والتخييل المنتج القبلي الخالص، الذي يوحده بملكة الاختزال اي بتلك الملكة التي يمكن بفضلها استيعاب الحدوس في مفاهيم. . يفترض التخييل الخبّري التخييل الخالص اي ان ملكة الصور لا يسعها العمل الا بوصفها موجهة من قبل اختزال المفاهيم. هذا الاختزال الذي تتوافق بفضله الحساسية مع الفهم لم يقر به كانط الا بشكل عديم الدقة الى حد بعيد: فلا هو بالمفهوم ولا بالصورة، أنه «تصور طريقة عامة للتخييل بفضلها يزود المفهوم بالصورة»[٤٤] لقد شدد هيدجر بشكل قوي على السمة المركزية لهذا التصور[٤٥]. ويشير الى أن، ملكة التخييل المنتج، في النقدية الكانطية، هي الموقع حيث يرسو تناهي المعرفة البشرية: وبالفعل كيما تنفك المفاهيم عن كونها فارغة ويتسنى لها ان تزود باشارات (Bedeutung)[٤٦] عليها ان تمر عبر اختزالات، واذن تقتصر اهميتها على مجال المعطيات الحسية. يعني هذا ان التخييل المنتج، على أنه يعمل وفقا لتحديدات قبلية،

لا يمتلك نفاذا الا بمقدار ما هو مطبق على حدوس معطاة له (أكانت حدوسا محسوسة او خالصة). انه يتميز بلا ريب عن التخييل المعيد للانتاج بمعنى ان بإمكانه ان يبدع بحرية شكل موضوعه(٤٧)، ولكن في الوقت ذاته يؤكد كانط - اذا ما استثنينا نصا ملتبسا من «نقد ملكة الحكم» تم تحليله في الفصل السابق (٤٨) انه «عاجز عن انتاج تصور محسوس لم يُعْطَ ابداً من قبل إلى ملكتنا الحسية، وانه بالامكان دائماً ان نجد المادة التي تحيل الى هذا(٤٩).

الامر عند نوفاليس، وبشكل عام في الرومنسية، على خلاف ذلك؛ التخييل المنتج هو خلاق من زاوية النظر الاونطيقية. أنه الموقع حيث يتحقق الاستقلال، وفي اللحظة نفسها لا تناهي الذات وحيث تُلْغى كل برانية: عبر التخييل، وخلافا لما يحدث مع الحواس الاخرى، الذات هي التي «تعلم» العالم البراني، لان المثالية السحرية، تسمية اخرى لهذه «الخبرية الفعالة» التي يدعو اليها نوفاليس ليست الا توظيف التخييل المنتج بوصفه ملكة خلاقة مستقلة يستمد العالم من اعماقها وتضعه امامها. لم يعد الموضوع مرتبطا باثارة حسية مفروضة بل يصير النتاج المستقل للتخييل المنتج. فهذا اذن هو حقاً المركز السري للانطولوجيا الرومنسية: بهذا المعنى يكون العالم قصيدة، وبهذا المعنى ايضاً يبدع التخييل المنتج الفلسفة الشعرية، والشعر الفلسفي، الافق الطوباوي للشاعرية عند نوفاليس.

تمتد هذه النظرية في الخيال بالطبع بنظرية اللغة الشعرية. ان القضية القائلة بأن الشعر يتحقق بلغة خاصة، اشاراته لها ما يدفعها وهكذا تتعارض مع لغة المواضعة في التواصل الشائع(٥٠)، هي بلا امتراء واحدة من القضايا الرومنسية الاكثر رسوخا في بديهياتنا الراهنة عن الشعر. لقد حللها تودورف(٥١) (Todorov) بالتفصيل واعود اليها هنا فقط للاشارة الى العلاقات الوثيقة مع نظرية الخيال، وبشكل اوسع مع الرؤية الرومنسية للعالم.

بدهي ان فكرة لغة شعرية خاصة ذاتها تجد شرعيتها في القضية القائلة ان على الشعر ان يكشف حقائق ممتنعة المنال على الفكر النظري اللاشعري. وبهذا المعنى يتعذر فصلها عن تعريف الشعر الذي تقدمه الرومنسية: وهذا التعريف بدوره لا يمكن فصله عن الاونطولوجيا العامة التي تدخل فيها لانه لا ينشر نفاذه الا في داخلها لقد بين تودوروف انه من وجهة نظر نظرية دافعية الاشارات اللسانية التي تفترضها، تتوسع وفقا لمحورين. يولد عنها نظريتان فرعيتان، نظرية الدافعية الشاقولية (نظرية الصورة الشعرية ورمزية الاصوات)، ونظرية الدافعية الافقية (نظرية الدافعية للاشارات التي يفترض انها تشكل شبكة معنى ذاتية الغاية بشكل خالص دون اي مضمون يحيل الى اي شيء آخر[٥٢]. يقابل هذا التمييز «اللساني» تمييز فلسفي ينضم الى قراءتين ممكنتين لنظر ية الخيال المنتج. في هذه النظرية(كما يراها الرومنسيون) يمكننا بالفعل اختيار اما تفضيل وظيفتها الاختزاليةووضعها الواقع المتوسط بين الحساسية والذهن، واما استقلالها بالنسبة لكل برانية وابداعها المطلق. في الحالة الاولى سنميل الى النظر الى اللغة الشعرية في وظيفتها الرمزية، بينما سنلح في الحالة الثانية بشكل اكبرعلى التنظيم الذاتي الغاية للمادة اللسانية. واذن اما ان تكون نظرية اللغة الشعرية نظرية الصورة الشعرية واما نظرية البنية الشعرية: من الواضح ان النظريتين مستقلتان منطقيا، على انه غالباً ما يدافع عنهما معاً.

تمكننا ملاحظة ان اختيار النظرية المفضلة يلبي اتجاهات مختلفة كرؤية للعالم توجد وراء هذا الاختيار. اذا بقينا عند نوفاليس، نلاحظ حين ندرس النصوص التي تتناول رؤيته للعالم، انه يتأرجح بين السبينوزية والافلوطينية. ويبدو بوضوح وجود صلات انتقائية بين نظرية الرمز والافلوطينية من جهة، وبين النظرية ذاتية الغاية البنيوية والسبينوزيةمن جهة أخرى. وهكذا كما الافلوطينية تفترض نظرية الرمز علاقة تراتيبية بين المعقول والمحسوس علاقة حيث يكون الاول (المعقول) نموذج الثاني (المحسوس):

توجد في اعماق كل نظرية في الرمز فكرة عدم تطابق المحسوس، عدم تطابق الرمز الغاءه ذلك لانه يفترض منه اسباغ الصفة الروحية عليه(٥٣).

نحن وحّدنا من جانب آخر العالم المعقول مع الكلي وعالم المحسوس مع مملكة الخاص، سيكون بمقدورنا تعريف الرمز بوصفه وحدة الكلي والفردي (العام والخاص) وبهذا نلتقي من جديد قضية الصفة المصورة والوضع المتوسط للخيال المنتج، الذي يفترض معه توحيد الكلية والخصوصية. وبالعكس، فإن نظرية الغائية الذاتية البنيوية، قد تبقى مسجلة داخل تصور عرفاني للشعر (وسنرى ان هذا هو الحال عند نوفاليس) تنسجم بشكل اكبر مع رؤية سبنيوزية للعالم تفترض تطابقا دقيقا بين المحسوس والمعقول. تطرح هذه الرؤية السبنيوزية مسائل قد تتوخى الدفاع عن نظرية الرمز: لئن كان يوجد تواز مطلق بين المحسوس والمعقول. يمكن للثاني بالقدر نفسه ان يوصف برمز الاول وبالعكس، وفي اللحظة ذاتها تفقد الوظيفة الرمزية وضعهاكبديل للمحسوس في المعقول، وتفقد بالتالي ديناميكيتها الصاعدة، اما الافلوطينية فإنها لا تنسجم مع قضية التوازي البنيوي التي تؤسس نظرية الدافعية الافقية: لئن وجد تواز بنيوي، يتوقف المحسوس عن كونه مجرد انهيار للمعقول، ولا كما يريده نوفاليس وشليغل، مجرد وهم الانا الخبْرية بشكل اعم، يمكن القول ان تردد الرومنسية بين الافلوطينية والسبينوزية، وبين نظرية الرمز والنظرية ذاتية الغاية البنيوية ليسا الا التجليين للتواتر الاساسي ذاته والناجم عن التوكيد المشترك لثنائية اونطولوجية-عملية جدا، لانها تجيز شطر التجربة الى مجال اساسي ومجال مظاهر لا جدوى منها-ومطلب توحيد جامح لا يمكنه القبول باقل باق من واقع يمتنع على السيطرة، حتى ولو ارجع الى حال وهم خبْري. على كل حال، وبالتطابق مع تأرجح رويته للعالم، يدافع نوفاليس تارة واخرى على شكلي نظرية اللغة الشعرية، او بالاحرى يضع الخطوط لاولى، اذ لا يمكننا القول حقا انه يطورها بشكل مفصلّ.

لننطلق من نظرية الرمز. نعرف بأي ألق دافع عنها غوته والاخوان شليغل او ايضاً شيلينغ(٥٤). سنبحث عبثا عن بنية نظرية متماسكة بالقدر ذاته لدى نوفاليس، بينما توجد لديه كل العناصر المفهومية التي يمكن ان تتيح له تطويرها، منها التمييز بين المحسوس والمعقول، بين العالم المادي والعالم الروحي، كما توجد لديه مفاهيم التشكيل والصورة. في نص مهم يطور على الاقل ضمنياً نظرية الرمز، لأن فكرة منظومة بين الشكل والحس يرجع اليها، تقابل عن قرب تعريف الرمز الذي نجده عند كتاب آخرين: تحدد الكلمات والاشكال بعضها وفقا لتبادل مستمر -ان الكلمات التي يمكننا رؤيتها وسماعها هي في الحقيقة اشكال-كلمات -(wortfiguren) وعلى الاشكال كلها الخ. ان تصير اشكال-كلمات او صور لسان (wort-oder sprachfiguren) كذلك الكلمات -الصور(figurenworte) الصور الجوانية، الخ، هي الكلمات النموذجية للافكار النموذجية للافكار الاخرى او الكلمات -بمعنى ان عليها كلهاان تصير صورا جوانية. ان الخيال اللاهي الذي يشكل الكلمات-الصوريمكن اذن وصفه بالعبقرية بالمعنى الدقيق. سنبلغ العصر الذهبي عندما تصير كل الكلمات كلمات-اشكال -اساطير-وكل الاشكال اشكال -كلمات-هيروغليفية-ونتعلم قول الاشكال وكتابتها وان نجعل الكلمات تشكيلية وموسيقية(٥٥).

ان وحدة التصوير والمعنى عبر التداخل المتبادل لعالم الصور والعالم اللفظي تكافيء تماماًتعريف الرمز. غير ان نص نوفاليس يثير الاهتمام ايضاً فيما يبين ان مجال الرمز لا يقتصر على الشعر: فهو يتضمن ايضاً فنون التصوير (التشكيل). لا بد من التشديد على هذا الجانب من نظرية الرمز التي دافعت عنهاروما نسية يينا، اذ بوساطتها فتح الدرب لمنظومات الفن. بقدر ما يكون الرمز عمل التخييل المنتج فإنه يكون في هذا الموقع المميز حيث العام والخاص، المعقول والمحسوس، ولكن ايضاً الصوري والمادي، المعنى والصورة يتمثل احدها في الآخر. لئن كان الرمز اللفظي يمثل الصورة في

عـالم اللسـان فـإن الرمـز الكـلامي التـصـويري بـدوره يمثل المعنى في المجـال التصويري[٥٦]. ان الوحـدة المنهـجيـة للفن تصيـر ممكنة في هذا الانـعكاس للواحـد في الاخر، في هذا التبـادل الماهوي بين مجـال التصويري ومـجال التصوري.

الا اننا سنلاحظ ان مـا يفـتـقـر اليـه هذا التـصـور للرمـز الكلامي عند نوفـاليس، هو الاحـالة الى متـعـال ولا يرجع هذا الى المصـادفـة: يبـدو ان نوفاليس، على نقيض (الرأي) الرومنسي اللاحق، كان على الدوام متحفظا في النظر الى الفن بوصفه يوظف مجالين مـختلفين للواقع. ولكن في ذاته يرى نفسه ملزماً برفض جانب مركزي من نظرية الرمز، وهي فكرة الربط بين مستويين للمعرفة مختلفين بشكل عميق. فالرمز عند نوفاليس لا يمثل الا ذاته: «صـورة-لاتمثيل شيء بشيء آخر (الليجوريا) ليس رمـزاً لموضوع آخر (eines fremden) انه رمـز لـذاته»[٥٧]. ان الخلق الشعـري لا يربط العـالم المحسوس باساسه الروحي، بل يخلق عالما الهيا. خلق حر بشكل مطلق، ذاتي الغاية بشكل مطلق، لا علاقة له البتة ببرانية من اي نوع كانت.

ينزلق نوفـاليس اذن بشكل لا مناص منه من نظرية الرمـز الى نظرية ذاتيـة الغاية الشعرية، فمهـمة الشاعر ليست ترجمة سر الوجود في صور رمزية، بل الغوص في هذا الوجود اي السماح له بقول ذاته وفقا لطبيعته الخاصة الجوانية. وان كان الوجود هو ذاته في كل مكان، فهو في كل شيء، على الشـاعر اذن ان يدع نفسه يحمل باللسان الشعـري ذاته، وأن يجعل الوجود الذي (هو) وجوده يدوي فيه.

أن الشاعر الذاتي الغايةالذي يفترضه نوفاليس لا يمكن تفسيره بوصفه انعتاق الشعر من الالزامات الدلاليـة والتفسيرية لصالح لعب مستقل للاصوات والايقاعات، ويقتصر المعنى على مجمل الترابطات الدلالية الطارئة الناجمة عن ربط صوري بشكل خالص مؤكد ان اللغة الشعرية محددة تماماً بوصفها مكتفية بذاتها وذاتية الغاية، [٥٨] غير أن هذا لا يتعارض

في شيء مع قدرتها على الكشف الاونطولوجي: ان النظرية الشعرية الذاتية الغاية تدرج داخل رؤية للعالم تفترض توازنا بنيوياً بين تنظيم الواقع وتنظيم اللسان واذن تتصور قدرة الكشف الاونطولوجي بوصفها كشفا-ذاتيا. مرتبطا بذاتية الغاية بشكل مباشر. ان الفكرة القائلة بأن الشاعر يتكلم تحت الزام اللغة لا تحيل الى تعريف صوري خالص للشعر: الشاعر هو (متنبيء) نبي، واللغة التي تكشف ذاتها عبر صوته، تكشف بالشيء ذاته الوجود العميق للاشياء.

ليس من الغريب ان توجد في نهاية المطاف، مسألة عرفانية في قلب نظرية نوفاليس في الشعر. ليس هذا الامر سوى النتيجة المنطقيةللفرضية القائلة، ان القول الشعري يقدم المضمون الذي يمتنع قوله في الفلسفة اي المعرفة الاونطولوجية الاساسية. ومن هنا ايضاضرورة لغة خاصة به: اكان ذلك على شكل تحالف رمزي او على شكل تواز بنيوي ليس بوسع اللغة الشعرية ان تقدم ما يستعصي على القول الا انها متميزة بشكل اساسي عن الجدل العقلاني او «اليومي» انه يهجر دروب التجريب كما يهجر دروب المرجعية، لصالح كشف عن العلم في الخاص عن الاخر في الشيء ذاته.

مسائل:

حين نسعى الى تحديد موقع رفع الشعر الى المستوى القدسي (بوصفه مجازا مرسلا لرفع الفن الى المستوى القدسي) الذي يعرضه علينا نوفاليس في الاطار العام لتاريخ الافكار لا نلبث ان ندهش من صفته «المرممة» (سواء رأينا فيه انتفاضة مخلصة او تراجعا الامر الذي لا يهم هنا). انه يذهب بعكس تيار الحركة العامة للافكار في الغرب، المتصفة، منذ عصر النهضة، بنزع صفة القدسية عن الحياة والعالم بشكل متزايد. وبالفعل لايقوم المثل الاعلى للرومنسية على رفع الفن الى مستوى القدسي وحسب، بل بشكل اعم-(وعبر) هذا التقديس للفن-على اعادة الصفة القدسية الى الوجود، الى الحياة، الى الكون. الأمر بما هو كذلك، يكمن واحد من اكثر الجوانب سحرا للنظرية المجردة للفن في قدرته على البقاء بعد هجر

الانطولوجيا اللاهوتية الرومنسية، واذن تستمر في النمو حتى في غياب الجذور اللاهوتية على الرغم من كون هذه الجذور هي وحدها التي يمكن ان نهبها معقولية ما: أليس من الغريب ان نرى نيتشه، على أنه ذهن متشكك ازاء كل «العوالم- الخلفية»، او هيدجر، مفكر تناهي الانسان، يستعيدان النظريات المركزية لتصور الفن والتي لا معنى لهاالا داخل رؤية لاهوتية ايجابية للوجود؟

والحقيقة، ان بقاءها في داخل الارث الفلسفي اقل مفارقة مما يبدو إن نحن وضعنا في حسابنا جانبا آخر كنت قد ألححت عليه: بالاستقلال عن اساسها اللاهوتي-الصوفي، تضطلع النظرية المجردة للفن بوظيفة بنيوية في داخل استراتيجية للفلسفة(٥٩). وبالفعل فهي تجعل من الفن آخر الفلسفة، المجال حيث تنعكس، اكان ذلك من اجل أن نعثر فيه على حقيقته المعيارية، والوعد بانجازه المقبل، تصوره الناقص اوندهُ في الحوار. وبينما تتهلهل رؤية العالم التي ادت الى ميلاد النظرية المجردة للفن (مع هيجل)، وثم تتداعى (مع شوبنهور ونيتشه) يمكن للوظيفة الاونطولوجية للفن ان تبقى بكاملها: تقديم الروح المطلق تقديم الفكرة في الظواهر، تصوير الحياة، «قول» الوجود.

واخيراً ان استمرار رفع الفن الى مستوى القدسي في خارج الارث الفلسفي في عالم الفن، ليس اكثر غرابة. بشكل ما، من أن «نسيان» اساسه الاونطولوجي-اللاهوتي ابعد من ان يتعارض مع هذا التقديس للفن لا يقوم الا بتحريضه، مذ تستمر الدافعية الاساسية، في حضورها وهي ليست سوى الحاجة الملحة الى تعويض بالنسبة الى واقع معاش بوصفه منهارا تستمر. يقول نيتشه بشكل بالغ الصواب ان الجوع **لا يبرهن** عن وجود غذاء قادر على ارضائه ولكنه **يريد** الغذاء.

وفي الواقع، يظهر ان الوظيفة التعويضية التي يوكلها الرومنسيون للفن (في صورةالشعر)، ومن بعدهم كل ارث النظرية المجردة متعددة

الجوانب. أولاً عليه أن يوازن غزو الثقافة الحديثة بالمعارف العلمية «المزيلة للسحر»: لقد عثرنا على هذه السمة في مطلب نوفاليس من اجل تزوير العلوم. ويوجد عند مجمل مفكري نظرية الفن: المثالية الموضوعية، والحيوية النيتشوية، او الوجودية الهيدجرية تعارض كلها صراحة القول العلمي وتسعى الى الانتقاص من قيمته. غير أن التعويض يلعب ايضاً قبالة الواقع اليومي الاجتماعي، التاريخي، وحتى قبالة الواقع بوصفه كذلك: عند نوفاليس على الشعران «يبدع» الحياة، عند هيجل يفترض من الفن تحقيق القيام مقام الموجودية الخبْرية في المثال، عند نيتشه الشاب، قارىء شوبنهور يمزق الفن حجاب **المايا**(*) ويخلصنا من طغيان الارادة، عند هيدجر يدفعنا الشعر الى خارج وجودنا-هناك الزائف نحو الاصغاء الى «قول» الوجود. ان ما يوحد بين كل هذه الصور، فيما وراء اختلافاتها التي يستحيل انكارها، هو دائماً من مستوى الحنين لحياة «صادقة»، لم تفقد قدسيتها.

ومما لا ريب فيه ان وظيفةالتعويض هذه الموكلة الى الفن لابد وانها لبت حاجة عميقة احس بها جزء من الصفوة العقلية والفنية في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين. وان استمرار الحاجة هو يقينا الذي صنع نجاح الرومنسية وبشكل اعم نجاح النظرية المجردة للفن. ذلك انها اذا حللت باعصاب باردة تفترض قضايا تستحق النقاش على الاقل. وبالفعل التعارض بين الفن-وهو الحقيقة-والواقع المعاش-وهو خارج الحقيقة-بين معرفة فنية متعالية ومعارف علمية ظاهراتية خالصة، وبشكل اعم توكيد وجود مجال حقيقة اكثر جوهريةفي مجال معارفنا داخل هذا العالم يكون مخصصا للفن-كل هذه القضايا يتعذر قبولها الا اذا قبلنا انه يوجد فيما وراء عالمنا عالم اكثر حقيقة واننا قادرون على بلوغ هذا العالم بالتعالي على طبيعتنا في هذا العالم. هذا بالذات ما تؤكده الانطولوجيا اللاهوتية للرومنسية. لا يمكننا بلوغ الفن إذن الا اذا اخذنا موقعنا داخل هذه الرؤية اللاهوتية للعالم. ولكن

(*) م. حجاب المايا: حجاب الوهم، حجاب عالم الحواس.

المطالبة بمثل هذه الالتزام الاساسي كشرط امكان فهم الظواهر الفنية لا يبدو امرا عاقلا .

مما لاريب فيه ، ليس التقديس ، ان لم يكن للفن ، فعلى الاقل للشعر اختراعا رومانسيا : ان صورة الشاعر بوصفه مترجم صوت النبؤة ، بوصفه نبيا او **متنبئا** واذن بوصفه الوسيط بين الكلام الالهي وبني البشر وجد من قبل عند بعض الكتاب اللاتين والاغريق ، بدءا من بندار (Pindare) ديموقريطس وافلاطون(٦٠) . وستستعاد من جديد من قبل المسيحية الناشئة ، ويحل مكان حديث دعاء الهات الفن ، دعاء الى الله : على هذه الصورة ، ستنبثق من جديد قضية الوظيفة الوسيطة للشعر من وقت الى آخر في العصر الوسيط . اما في عصر النهضة ، فإننا نعرف بأية قوة سينشط الصورة القديمة للشاعر الملهم من قبل آلهات الشعر .

ان مادية الوقائع ليست موضوع جدل ، الا انه يجدر بيان اهميتها بدقة ووضعها في سياقها . وبذلك يمكن ابراز أصالة الوضع الرومنسي بشكل أفضل . لابد من الاشارة اولا انه طوال العصور القديمة والعصر الوسيط ، وفي الحقيقة حتى الثورة الرومنسية لم تفلح نظرية السمة الالهامية للشعر ابدا في فرض نفسها امام التصورات البلاغية والتصورات القائمة على المحاكاة والتي كانت مهيمنة بشكل واسع . من جانب آخر ، فيما تتصل بتفسير المصادر الاغريقية لنظرية المس الالهي او صفة مفسر الكلام الالهي الممنوحة للشاعر ، علينا ان لا ننسى انه على الاقل بالنسبة الى جزء من الشعر الاغريقي ، كانت تمتلك بالفعل في الاصل وظيفة دينية وطقوسية مما يبدل المسألة تبديلا تاما . اما فيما يخص نداء آلهات الفن هناك حيث لا تزال تمتلك وظيفة براغمائية-طقوسية جادة فإنه ليس سوى حالة خاصة من (الممارسة العامة) لنداء الارواح الداعمة ، اي انه لا يفرد بشيء فاعلية الشاعر . ملاحظة ثانية : لئن استُعيدت صورة الشاعر بوصفه حاملا لصوت الله في القرون الاولى للعصر المسيحي ، فما ذلك الا لان الوضع فيها ، بعد ما تم من

التغيير، مماثل لذلك الوضع الذي وجد بلا ريب في اليونان القديمة: ان النداء لله، وتاكيد السمة الملهمة للشعر تنطبقان بشكل صريح وخاص على (شعر ديني)، في خدمة العقيدة الجديدة. ولا يسعنا اذن ان نخلط بين هذا الاستعمال للصيغ الدعائية مع استعادتها خارج السياق الطقوسي، او في حقب لم يبق فيها وظيفة طقوسية للفن: في هذه الحالة يشرح بشكل عام بوظيفته البلاغية واللاعبة. الامور هي على هذا الغرار عند الشعراء الرومان للفترة الاوغسطية على سبيل المثال، الذين يستعملون (الدعاء) ويغالون فيه كموضوع بلاغي. كذلك الأمر لا ينخدع احد، عندما ينادي شعراء عصر النهضة او العصر الكلاسيكي الالهة القدماء: ننظر بحق الى هذه الدعوات بصفتها تشكل جزءاً من اللعبة الادبية. وعليه اعتقد ان علينا تبني الموقف نفسه امام نصوص عديدة لهذه العصور تقدم لنا الشاعر بوصفه الوساطة بين الصعيد الالهي والصعيد البشري.

ليست الفكرة الرومنسية القائلةبأن عمل الشاعر يكون من مستوى ابداع شبه اونطيقي هي ايضاً بالفكرة الجديدة. الا أنه امر كاشف ان لا نعثر على اثارها في العصر القديم يرجع هذا على الاقل الى سببين. الاول من مستوى جمالي: فنظرية (المحاكاة) تستبعد كل فكرةلابداع شعري ينتمي الى الابداع الاونطيقي. لاشك ان افلاطون في محاورة **فيدون** لا يستعمل الفعل (poiein) ليصف فاعلية الشاعر، ولكن للرجوع الى قدرته «التخييلية». بقول آخر، الشاعر هو بلا ريب مبدع بمعنى أنه مخترع قصص خيالية، ولكن ابداً بمعنى انه يخلق حقيقة اونطيقية لم تعرف من قبل. بشكل اعم، لابد لنا ان نذكّر بأن افلاطون يقرّب دائماً بين المحاكاة والتمثيل، وحتى بين المحاكاة والكذب بله من الكذب: وإذن لا يسعه ان يرى في الشاعر هذا الذي يوحي بحقيقة اونطولوجية. صحيح انه في محاورة **الجمهورية**، يضع ثقته ببعض الرسامين من جراء «توجههم وفقا للحق»(٦٢). غير أن التصور يظل داخليا في النموذج المحاكي: يظل هؤلاء الرسامين مقلدين، حتى وان قلدوا نماذج

ما فوق حسية، اذن المحددات الانطولوجيةالنهائية اكثر من تقليد مجرد الظواهر. إنهم لا يبلغون اية معرفة ذات امتياز (من جراء فنهم): وهم لا يقومون الا بالتصرف كما يجب ان يتصرف انسان عادل، اي بالنظر الى المعاني لاإلى الظواهر. أن أهمية هذا النص من محاورة **الجمهورية** هي في موقع آخر: فيه يتبنى افلاطون موقفا اكثر ايجابية مما هو مألوف عنده ازاء المحاكاة، الموقف الذي سيكون موقف ارسطو. ولكن ليس بإمكان المحاكاة، من جراء ذلك، ان تكون كشفا اونطولوجيا، اذ يظل هذا الكشف الاونطولوجي من اختصاص الفلسفة.

فيما يتصل بارسطو، غالبا ما اعطوا اهمية لقراره في وضع الشعر فوق التاريخ: فالشعر ينتهي الى قضايا عامة في حين ان التاريخ لا يقدم الا قضايا خاصة. غير أنه يحدد ان القضايا العامةموضوع السؤال ترجع الى نمط شيء يفعله او يقوله نوع من الانسان بشكل يبدو حقيقيا او بشكل ضروري(٦٣)، اي انها؟**القضايا** تنشيء ما يمكن تسميته منطقا او براغماتية الاعمال الانسانية. لا يوجد اي رجوع الى معرفةميتافيزيقية يمتنع بلوغها الا عبر الشعر. عند ارسطو، كما عند افلاطون، يبقى الشاعر مخترع قصص، اي مبدع محاكاة (katamimesin) (٦٤).

ان السبب الثاني الذي لا يتصور العصر القديم بسببه، الشاعر كمبدع في المجال الاونطيقي، مرتبط بالكوسمولوجيا السائدة: ان تصورا يكون فيه الشعر من مستوى الابداع المطلق غير ممكن الا بشرط القبول بفكرة خلق من العدم. غير ان مثل هذا التصور غريب عن الارث الاغريقي واللاتيني الذي ينطلق بشكل عام من مبدأ خلق عجائبي يتم انطلاقا من فوضى (ذات وجود سابق). ان فكرةخلق مطلق فكرة مسيحية: وإذن وعلى هذه الخلفية وحدها يمكن ان تولد قضية صنع «شعري» مطلق ووضع تواز بين الخالق الالهي والشاعر(٦٥).

سمةاخرى للثورة الرومنسية نجد لها اثارا في المورثات السابقة هي وضع التنافس بين القول الفلسفي والقول الشعري. هنا ايضاً يمكننا الرجوع

الى افـلاطون الذي يذكـر في **الجمهورية** بوجـود «جـدال قـديم» بين الشـعـر والفلسفة(٦٦). يرتبط هذا الجدال ارتباطاً وثيقاً بمسألة العلاقات بين الفلسفة والبلاغة وترجع اصداءها الأولى، هنا ايضاً، الى افلاطون وسيعثر عليها بعد عند شيشرون وكانتيليان. ولكن ما هو أكثر إثارة للاضطراب إنما هو الحركة التي تخرج عن المألوف- على أنها نادرة لتدشين الشعر على حساب الفلسفةوالتي حدثت في العصور الوسطى العليا. سأكتفي بمثال الشعر في اللغة اللاتينية(٦٧). اولا يبدو وانه فقط في العصـور الوسطى العليايبدؤون باستـعـمـا ل شـائع لفعلي نظم وقرض (Poetari ,Poetare) للاشـارة الى فاعلية الشاعر، بينما كانوامن قبل يستخدمون الفاظا اكثر «تقنية». مثل (canere, fingere, didctare) انها ايضاً الحقبةحيث بدأ الشعراء بتوقيع اعمالهم وحيث يدخل بعض الشعـراء «المحدثين»في نظام قواعد التعليم البلاغي الى جانب شعراء العصر القديم. وفي الوقت ذاته يتصورون الفاعلية الشعرية بوصفها فاعلية عالمة: يرى بعض الشعراء ان مضمون الشعر يضم كل مجال الفنون السبعة. يذكر هذا بوضوح بمشروع نوفاليس في موسوعة شعرية. واخيراً نظرية الرمز التأويلي (الليجوريا)، المخصصة حتى ذلك الحين للاداب الدينية، تبدأ بالدخول الى مجال الشعر الدنيوي. في داخل هذا المناخ يبدأ بعض الكتاب بالتوحيد بين الشاعر والفيلسوف: نجد هذا الاتجاه بشكل خاص، وليس هذا بلا ريب من قبيل المصادفة، نجده عند المدافعين عن الملحمة. الفلسفية-اللاهوتية، ارث نوعي سينتهي، بعد مروره عبر اللغات العامية، الى (الكوميديا الالهية) وهكذا يدافع البرتينوموساتو (نهاية القرن) الثالث عشر بداية الرابع عشربقوله ان الشعر من مصدر الهي ويمتلك وظيفة لاهوتية. نجد الفكرة نفسها عند بترارك وبوكاشيو(٦٨) ويمضي آخرون الى ابعد من هذا ويزعمون أنه من حق الشعر الحصول على الوسام الاعلى. ذلك هو حال هنري دافرانش (H.d' Avranches) فهو ينطلق من فكرة تنوع عملية الخلق وفقا لثلاثة مجالات: العقل، والأشياء والكلمات.

لكل منها سيده: الله، الامبراطور، الشاعر وهذا الأخير مبدع مطلق على صعيد الكلمة كما يكون الله الخالق المطلق على صعيد العقل، او الامبراطور في ميدان الاشياء الارضية. سنلاحظ الغياب الكاشف للفيلسوف اللاهوتي. ويضيف هنري دافرانش ان القول الموزون، واذن قول الشاعر هو اسلوب الهي في الكلام (species divina loquendi)، لان الله استعمله في لوحة الشرائع كما استعمله الانبياء أيضاً[٦٩]. وطبيعي أن لا يفهم الفلاسفة الامر على هذه الصورة. وهكذا يجيب ميشيل دوكورنوي (M. De Cornouailles) بلهجة فجة على دافرانش، متهما اياه بأنه مجرد عالم نحو وانه يجهل كل العلوم الطبيعية والمنطق[٧٠]: في داخل هذا الاطار نفسه يقع الجدال الشهير بين مدرسة اورليان المدافعة عن الشعر، والمدرسةالباريسية الضامنة للاورثوذكسية الفلسفية: ان معركةالفنون السبعة لهنري اندلي (H. H.d' Andeli) شهادة بليغة على حدة الصراع.

لئن لم يكن من السهل التقرير ما يرجع في هذه التوكيدات ببساطة الى مستوى الموضوع[٧١] فإنه من الصعب ان لا نرى في هذا الجدال خطوطا موازية للصراع بين رومنسية يينا والمشروع الهيجلي لعلم فلسفي مطلق: نعلم ان هيجل لم يكن رقيقا مع فريدريك شليغل، غير ان علينا ان لا ننسى فرقا اساسيا بين الموقفين: بينما يتصدى شعراء العصر الوسيط الاعلى من الخارج للفلسفة السكولائية فإن الثورة الرومنسية هي في الحقيقة، كما بينا ذلك في تحليل نصوص نوفاليس، حدث فلسفي بشكل أساسي.

واذن يرتبط التصور الرومنسي للشعر بإرث جليل، هامشي بلا ريب، ولكن يوجد هنا ليبين لنا ان تعظيم الشعر (وتوسيعا لذلك تعظيم الفن) لا يمكن ارجاعه الى« استراتيجية النظرية المجردة: أنها تقابل بلا شك قناعة سيكولوجية اولية ايضاً، مرتبطة بخصوصية التجربةالجمالية-ذاتها. وتستمد النظرية المجردة نصيبا من قوة اقناع هذا الاعتقاد، اي انها تتضمن بلا جدال نصيبا من الحقيقة السيكولوجية، غير أن الثورة الرومنسية تمنح دلالة اساسية

جديدة لهذا التعظيم للشعر . او لا تدرجه في داخل منظور تحكمه كليا اونطولوجيا لاهوتية يطلب تقديمها بينما تعلن امتناعها في داخل الفكر النظري الفلسفي : بهذا المعنى هي ايضاً جواب على ازمة فلسفية ، الامر لم يكن كذلك في العصور الوسطى . ثانيا ، رفع الشعر الى مستوى القدسي وتعريفه بوصفه كلاما الهيا يوضع في المقدمة في سياق تاريخي فقد قدسيته الى حد كبير ، مما يغير كليا من قيمته ويحول بشكل خاص دون ارجاعه الى وظيفة لاهوتية او طقوس عبادة بشكل مؤسسي (اذا استثنينا **الأناشيد الروحية** لنوفاليس التي تشكل جزءا مكملا للموسيقى المقدسة في الكنيسة اللوثرية) . نجد هنا من جديد ما يبدو لي أنه الصفة الاساسية للتقديس الرومنسي للشعر : فهو يقوم بوظيفة تعويضية قبالة ازمة بناء العالم (weltbild) بشكل خاص ازمة علم اللاهوت والميتافيزيقا الوثوقية-او خلفها ، الانوار ، وظيفة غائية عند المدافعين السابقين عن الشعر (يتصل الامر بالنسبة لهم بالارتقاء الى مستوى الفلسفة في رتبوية الفنون السبعة ، ولكن في اطار رؤية لاهوتية للعالم لا توضع ابداً موضع الشك) . ومن جانب آخر من الدال ان نلاحظ انه عندما يرتد فريدريك شليغل الى الكاثوليكية العاملة لعصر اعادة البناء ، سيعرف عن تصور للشعر الكلي بوصفه فاعلية لاهوتية ميتافيزيقية اساسية : مذ يزود دين الوحي من جديد بالإطار التفسيري الأساسي ، يمّحي الدين الجمالي .



II. تاريخ الادب كمشروع نظري :

اذا كان رفع الشعر الى مستوى القدسي من قبل نوفاليس هو المجاز المرسل كما هو، في الوقت ذاته، اللحظة الاولى لارث تقديس الفن ، فإن النظرية الرومنسية للادب تشكل الخطوة التدشينية لبناء نظرية مجردة للفنون. بمقتضى النزعة التاريخية ستكون هذه النظرية تاريخا للادب(٧٢). سيكون هدفها اسباغ صفة الشرعية على العملية التي ترفع الشعر الى مستوى القدسي ببناء مفهوم تاريخي **للادب** يكون تصوره بمثابة انتشار زمني لرسالته الفلسفية.

يرتبط تكوين تاريخ **الادب** بالاخوين شليغل. الا انني سأقتصر في تحليلي على نصوص فريدريك. ان وضع كتابات اوغوست ويلهلم بين هلالين-الامر الذي لا يغتفر لو كنا نبتغي بناء التاريخ الموثق للنقد الادبي الرومنسي-يبدو لي مسوغا بقدر ما انني سأحلل هنا لا النتائج العينية للاعمال الفقهية الرومنسية، بل الاطار النظري الاجمالي الذي تندرج فيه وحسب: ان فريدريك هو بين الاخوين شليغل بلا جدال، الوحيد الذي اهتم بشكل اوسع بالمشكلات النظرية التي يطرحها تحديد ماهية **الادب**.

ان الاطار النظري لتاريخ **الادب** لا يدخل وحسب تصورا جديدا عن **تاريخية** الوقائع الادبية، بل بشكل اكثر اساسية، يدخل تعريفا جديدا لامكان **بلوغها النظري**: يتوقف التاريخ عن كونه احد أبعاد الحدث الادبي، ليصير الموقع حيث يمكن ادراك الادب بماهيته. يضع هذا التصور أربع مسلمات اساسية: الماهوية، المبادىء، النزعة العضوية والنزعة التاريخية. تشكل المسلمات الثلاث الاولى افتراضات سابقة للمسلمة الرابعة

(*) المجاز المرسل (synecdoque) اي فهم الكل من خلال الجزء او الجزء من خلال الكل.

التي تشكل بلا ريب نواة علم التاريخ الرومنسي، وفيما يتصل بمشكلتنا، النظرية المجردة للادب. ومن جانب آخر لا تنفصل (هذه المسلمة) عن خاصتين هامتين: تحويل الجدل الجليل بين القدماء والمحدثين الى تعارض اونطولوجي بين العصر القديم والعصر الحديث، وهكذا تكون نظرية الاجناس الادبية المتصورة بوضعها تقديما ذاتيا للادب في وحدة العضوية. سأناقش كل هذه الجوانب بشكل منفصل، على الرغم من ترابطها ترابطا وثيقا في نظرية شليغل.

النظرية التاريخية أو (التاريخانية):

ماذا علينا ان نفهم من لفظة «التاريخانية»؟ كان عصر الانوار، على سبيل المثال، يتصور وظيفة التاريخ بشكل مختلف تماماً عن تصور التاريخانية لها. لم يكن التاريخ عند مؤرخين مثل هيوم وروبرتسون انتشار ماهية متعالية على الوجود الانساني الخبري، بل كان يتكون في الاعمال الانسانية وفي تفاعلاتها مع الوسط الطبيعي وعبرها. لم تكن دراسة التاريخ فتح كتاب مصير لا راد له، بل بلوغ مستودع تجارب، ناجحة او فاشلة، طيبة او مشؤومة، يمكن تجنب بعضها وبعضها الاخر لا يمكن تجنبه وتكون قادرة على ارشادنا.

امام هذا التصور الذرائعي لعلم التاريخ لا تضع التاريخانية مسلمة حتمية تاريخية وحسب، بل بشكل اكثر جوهرية مسلمة سببية تاريخية (متعالية) على التصرفات الانسانية او العوامل الطبيعية[٧٣]. لنحدد ان رفض التاريخانية لا يعني انكار تدخل قوانين (في) التاريخ بل وحسب رفض القضية القائلة بوجود قوانين تاريخية، بقول آخر، قوانين تكون تاريخية بشكل نوعي[٧٤].

ان الفكرة القائلة بوجود قوانين تاريخية نوعية تقوم بلا ريب على فكرة ملتبسة عما هو القانون (الطبيعي) وهكذا يؤكد بوبر (Popper) ان التاريخانية تخلط بين شرح الوقائع الفريدة باستنتاجها من قوانين[٧٥]. ان قانونا طبيعيا ما يتخذ شكل قضية شرطية: تتنبأ انه اذا كان س، فستكون ع ايضاً، واذن

تفترض ارتباطا بين حدثين او مجموعتين من الاحداث ولكنه خلافا لذلك، لا يتضمن اي تأكيد لوجود يخص س فريد: فهو لا يقول ان ع ستحدث لامحالة لابد وان تحدث في المطلق. ولكن على «القانون» التاريخي ان يقدم لنا مثل هذا التنبؤ. فالتاريخانية تزعم ان التطور الوقائعي للتاريخ هو نتيجة **سيرورة ضرورية**. يمكن لقوانين من طراز قوانين بوبر بالطبع ان تتدخل بوصفها عوامل سببية لحدوث هذا الحدث التاريخي او ذاك: تتنبأ قوانين القياس الاقتصادي، على سبيل المثال، بأنه سينتج عن فقدان التوازن بين العرض والطلب اثار نوعية عل توازن نظام اقتصادي. واذن مثل هذه القوانين تسمح لنا بتحديد بعض العوامل السببية التي تتدخل في تكوين ازمة اقتصادية. غير أنها لا «تحدد» هذه الازمة: ان واقع تجاوز العرض للطلب هو واقع جائز، وهو بدوره بلا ريب محدد سببيا: ولئن كان كذلك، فإنه يعود الى عوامل يكون ترابطها هو ايضاً ترابطاً جائزاً. بين تلك العوامل الاخرى التي تتدخل لتدعم او تعيق النتائج التي يتنبأ بها القانون الاقتصادي، يوجد اصلاً هذا العامل الخاص جدا الذي هو معرفتنا للقانون، معرفة تتيح لنا (على الاقل ضمن بعض الحدود) التأثير في النتائج عن طريق التدخل في الاسباب.

يمكننا ان نضيف الى ذلك حجة أخرى، من أصل كانطي. تزعم التاريخانية بأنها شرح سببي للتاريخ الذي تتصوره بوصفه كلا. ولكن كانط يرى ان طرح سؤال السببية على مستوى الكل مشروع خلو من المعنى. فمقولة السببية لا تعمل الا على مستوى الظواهر مشكلة جزءاً من مجال معطى، ولكن ليس على مستوى هذا المجال بوصفه كلا مغلقا(٧٦).

واذن سيمكننا القول ان التاريخانية ستخطىء مجال تطبيق قانون السببية: وذلك بلا ريب السبب الذي من اجله ستميز المثالية الالمانية بين السببية الآلية، (Ursache) الذي سينطبق عليه الحكم الكانطي، والاساس الميتافيزيقي، الـ (Grund) الذي يمكن افتراضه على مستوى الكل. الا ان هذا

الحل يتضمن بالضبط الرجوع الى سببية متعالية، المفهوم الذي يناقض ذاته من وجهة النظر الكانطية.

هذه السببية المتعالية[٧٧]، القادرة على «تحديد متعال» للسببيات التي يمكن بلوغها خبْريا، هي في الحقيقة من صعيد غائي: ان القوانين التاريخية المزعومة ترجع الى مسلمة مبدأ نهائي ويكون تصوره بوصفه اساس التاريخ: يمكن لهذا المبدأ ان يكون فكرة التقدم، كما يمكنه ايضاً ان يكون فكرة الانهيار(sundenfall)، أوايضاً فكرة حركة دورية[٧٨]. من جانب آخر يكون البناء ذو النزعة التاريخية للتاريخ على الدوام محكوماً عمليا بفكر عن النهاية القصوى للعالم، اي أنه «يتنبأ» بتوجه التاريخ نحو حدث فريد ينهيه (لا يهم ان يقع هذا الانجاز بعد مدة متناهية او لا متناهية) لن يكون هذا الحدث فريدا لانه محدد بصفته الخاصة وحسب (كما تكون كل الحوادث التاريخية)، بل ايضاً، بالمعنى القوي، لانه اذا كان النتيجة القصوى للمبدأ الغائي فإنه لم يعد يخضع له. وبهذا ايضاً تختلف تنبؤات التاريخانية عن التنبؤات العلمية: يمكن لهذه الاخيرةبلاريب ان تتنبأ بأحداث خاصة، ولكن لا يمكنها التنبؤ باحداث فريدة، بالمعنى القوي للكلمة. حين يتنبؤون لنا ان الشمس ستنطفيء ذات يوم فإن التنبؤ يخص حدثا مستقبليا، خاصا بلا ريب الا انه غير فريد حيث سيتأسس على خصوصية لا يمكن اختزالها للشمس: ان القوانين التي تتأسس عليها هي قوانين طبيعية ثابتة وكلية تصلح لكل جرم سماوي والتي ستستمر بعد انطفاء الشمس[٧٩]. في الحقيقة، تكون حتمية التاريخانية، في ميلها الى التنبؤ، حتمية دائرية: تقرأ الماضي في ضوء مستقبل مفترض بينما هذا الاخير ذاته «متنبأ» به انطلاقا من هذا الماضي.

يكمن الجانب الاشكالي الآخر للتاريخانية في وهم النزعة الموضوعية التي مؤكد ان تصور الحدث التاريخي لدى فولتير والمؤرخين في وهم النزعة الموضوعية التي تنميها. مؤكد ان تصور الحدث التاريخي لدى فولتير والمؤرخين الاختباريين الانكليز في القرن الثامن عشر كان تصورا ساذجاً، لأنهم كانوا يميلون الى النظر اليه، وكأنه معطى خام. ولكنه، خلافا

للمظاهر، لا تتخطى التاريخانية اطلاقا هذه النظرية الساذجة: ببساطة الادراك الموضوعي للوقائع الذي اعتقد الاختباريون بإمكانه عبر الاستقراء الخبْري، ستبتغي التاريخانية تحقيقه، اما عبر مسيرة استنتاجية ترسخ الوقائع في مبدأ اونطولوجي اكثر عمومية، واما عبر حدس ذهني يبلغ مباشرة ماهية ظاهرة تاريخية معطاة. من المهم ان نشير الى أنه المؤرخ الكبير درويزن (J.G. Droysen) قام منذ ١٨٥٧ (على الرغم أنه تأثر بهيجل) بنقد وهم شفافية المعرفة التاريخية هذا. لقد اكد بشكل خاص وجود فرق يمتنع تخطيه بين الواقع الماضي(المفترض) والمعرفة التاريخية التي تخص هذا الواقع: فالمعرفة تضع الوقائع التاريخية في منظور لا تحكمه حقيقة الماضي بل الزمن الحاضر الذي يعيش فيه المؤرخ[٨٠]. ان شرح واقع تاريخي هو اولا تحديد موقعه. الا انه لا يمكن تحديد موقعه الا بالنسبة لموقع ملاحظة لاحق. وعليه تنتهي الاقوال التاريخية الى وصف ما كان بإمكانه ان يكون وصف شاهد لهذه الاحداث[٨١]: اذ لا يمكن فصل الواقع عن المعرفة التي تخصه. تقر التاريخانية ضمنيا بوجود ماض شفاف لانه يفترض من المؤرخ بيان دلالته (الداخلية): فهو ينسى ان معرفة المؤرخ لا تقابل نظرة الهية على التاريخ تُلّم بكل تفصيلاته، بل هي ايضاً نظرة تنطلق على الدوام من منظور.

يربط درويزن وهم الشفافية بالطبيعة السردية للقول التاريخي[٨٢]. ولكن الاعتقاد بأن الوقائع تتحدث عن ذاتها هو وهم- كما يقول-: ستكون خرساء في حال غياب محدث قادر على إنطاقها. يبدو من المحال فصل السيرورة السردية عن القول التاريخي لسببين. من جهة لا يمكن لشرح وقائع فريدة ان يستغني عن ترتيب سردي لها: تبقى معرفتنا للتسلسلات السببية معرفة ناقصة دائماً ولا يمكن سد ثغراتها الا بسيرورة سرديةتتأسس على ذرائعية عامة لاعمال بني البشر. من جهة ثانية، لايمكن ان يكون النموذج الابستمولوجي للقول التاريخي الا قصة شاهد يكون منها بلا ريب شكلاً علمياً ومشتقاً مباشراً (فالمؤرخ ليس شاهدا مباشرا للاحداث التي يتناولها،

ما عدا الحالات الاستثنائية)، غير انه لا يتعالى عليها بمعرفة يمكن قياسها، حتى وان تمكن من استخدام بعض ادوات هذه العلوم ليمنح الشرعية لاعادة بنائه الماضي[٨٣]. واذن لا يكمن خطأ النظرية التاريخية في اللجوء الى السرد، بل في رفض القواعد الايستمولوجية التي تفرضها هذه الصفة وهي قواعد براغماتية سببية الوقائع والايماءات الانسانية في علاقاتها المتبادلة وفي علاقاتها مع الوسط الطبيعي.

ترتبط التاريخانية ارتباطا وثيقاً بالنظرية التطورية مما يشرح سمة اخرى من سماتها النموذجية: الامتياز الممنوح لكتابة التاريخ الزمني بالنسبة الى ما يدعوه بول ڤين (P. Veyne) التاريخ بـ«البنود»، اي التاريخ المقارن. وبالفعل توحد النزعة التاريخية بين التاريخ والماضي. (التاريخ القومي والتاريخ «العام»)، وتقوم مهمة المؤلف على شرح الحاضر انطلاقا من الماضي: فالتاريخ هو ملحمة الزمن الانساني. والحكم المسبق على شفافية الوقائع يتغذى من هذا التعريف للتاريخ بوصفه شرح الزمن المعاش (ونعرف دور هذه الفكرة لدى هيدجر وبشكل اوسع في الارث التفسيري). وهنا ايضاً تكون النزعةالتاريخية حتمية وهم الشفافية: وبدلا من ان يكون التاريخ تجل للزمان، يكون قصة يبنيها المؤرخ استنادا الى آثار ووثائق لا تكون ديناميكيتها التطورية اطلاقاً ديناميكية شرح ذاتي. لا يوجد تاريخ، بل تواريخ ويكون تعددها تعدد القصص المكنة معاً مع جملة من الاثار المعطاة[٨٤].

ان الشكل العياني الذي تتخذه النظرية التاريخية في مجال الدراسات الادبية يدخل بالطبع صفات نوعية لم يضعها النقاش السابق في حسابه. غير أن هذه الصفات النوعية لابد وان تستوقفنا في موقعها ومكانها.

هل توجد صلة غير صلة الجواز بين النظرية التاريخية والنظرية المجردة للفن؟ ان ما يستحيل انكاره في المانيا على الاقل، هو ان التاريخانية ولدت في مجال اشكالية الفنون اكثر مما ولدت في مجال التاريخ العام. ولئن كان شليغل غالباً ما يرجع الى وينكلمان (Winckelmann) فإن هذا الرجوع

ليس مجرد مصادفة. يضع في كتابه «تاريخ الفن في العصر القديم» (١٧٦٤)، للمرة الاولى، الخطوط الكبرى لما سيكون **العقيدة** الاساسية للنظرية التاريخية. وهو الاعتقاد بتطور عضوي للتاريخ. وبالفعل ينبغي ان يدرس فيه «أصل الفن، ونموه، وتحوله وسقوطه»(٨٥) وفقا لنوذج يتضمن ثلاث فترات: الفترة التي بحث فيها، الفن عن الضروري، ثم الفترة التي بحث فيها عن الجميل، واخيراً الفترة التي بحث فيها عن الكمالي. ومن جانب آخر من المهم ان نلاحظ الى اي حد سيوجه نموذج التطور الفني اجزاء التاريخ العام في كتابة التاريخ ذي النزعة التاريخية في المانيا في القرن التاسع عشر: وهكذا بين جوس (H. R. Jauss) ان رانكه (Ranke) في كتابه «التاريخ الفرنسي» (١٨٥٢-١٨٦١) يلجأ الى نموذج الاساليب الفنية لينظم حقب التاريخ العام في فرنسا(٨٦).

يوجد في الحقيقة صلة حميمة بين تكوين النظرية المجردة للفن وبين النظريةالتاريخية. هكذا يتضمن رفع الادب الى مستوى القدسي النظر اليه بوصفه موقع توحيدتاريخي للتجربة الانسانية في كل. ان الاسلوب الذي سرعان ما يقدم به مؤرخوالادب نصوص الماضي مرتبط يقينا بالمهمة الجديدة التي كانت مهمة الادب في المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر: لقد كان يحتل موقع الدين في وظيفة تقديم كوزمولوجيا. فنصوص الماضي لم تعد جزءاً من عالم مثالي وما صارت بعد اعراض عالم مضى. نتيجة للنظر اليها بمثابة وسائط قادرة على نشر منظور تاريخي جامع امام القارىء، فإن قيمتها المعرفية رفعت الى مرتبة الجوهر بأسلوب لم يعرف قط من قبل [...] في النموذج القومي لهذا التصور القائل بأن كلية الماضي يمكن ادراكهاعبر الادب كانوا يعتقدون انه عبر عبقرية كبار الكتاب يمكن الامل بإدراك الصفة القومية «بكليتها» «مرة واحدة والى الابد حيث كان المفترض ان يكون التاريخ القومي نحوه»(٨٧).

لا تزال النظرية التاريخية مدعوة بشكل اكثر نوعية من قبل النموذج

العـضـوي الذي يحكم النظرية المجـردة. يرجع اغـراء هذا النمـوذج الى ارسطو. نعرف بالفعل انه يقترح في كتاب **الشعر** تمييز الشعر «وفقاللاجناس التي ينظر الى كل منها وفقا لغايتها **لقوتها** الخاصة» في الوقت ذاته تدخل بشكل ضمني اشكالية عضوية في مجال الوقائع الادبية. كذلك يتكلم عن «نمو وفقا للمأساة (التراجيديا) ويضيف انها لم تستقر الا عندما «امتلكت طبيعتها الخاصة»[٨٩] يعيق هذه العضوية- المستترة عند ارسطو مع ذلك بفكرة كون العمل الفني نتيجة لتقنية بشرية واذن لا يمكن تحديدها الا بسببية خارجية.

من ناحية أخرى يؤكد في كتاب «الطبيعة» صراحة تميز الشيء الفني عن الشيء الطبيعي بأن الاول لا يمتلك مبدأ حركة داخلية[٩٠]: واذن لا يمكن ان يوجد فيه تطور مستقل ومحدد داخليا، ولا انواع فنون الشعر ولا «الجنس الشعري»[٩١].

بتبسيط الامور بشكل عام يمكن القول ان الفكر الغربي في الفنون، حتى مرحلة الرومنسية اعطى، بشكل عام، الامتياز للجانب «التكنولوجي» للتطور الارسططالي. وبالمقابل اختارت الرومنسية التصور العضوي بشكل جذري: **الفن** هو طبيعة[٩٢]. ولهذا عندما يعرف نوفاليس وشليغل الشعر بوصفه كشف الوجود، فانهما لايبتغيان وصف ماهيته، بل «حياته»: ان النظرية المجردة للفن هي فكر حيوي[٩٣]. عند المفكرين الرومنسيين لا تكمن ماهية شيء ما في تجريد تعريفي، بل في روحه، اي في جملة طاقاته الحيوية. واذن لايمكن للنظرية العضوية الرومنسية ان تتطابق مع النظرية الحيوية الارسطالية: عند ارسطو صيرورة الشيء الطبيعي هي الانتقال من القوة الى الفعل، ذلك لان الشيء لا يطابق طبيعته، او تعريفه الا بالفعل؛ الامر على خلاف ذلك في الرومنسية؛ الفن هو سلفا ودائماً مطابق لطبيعته فطبيعته **هي** تطوره، واذن تعريفه **هو** تاريخه. وعليه ترجع معرفة ماهية الادب الى عرض نموه العضوي: ان نظرية الادب **هي** تاريخ الادب. غير انه

بالامكان ايضاً قلب القضية وينبغي قلبها: بقدر ما يكون النمو العضوي ازدهار الامكانات المسجلة في طبيعة الادب نفسها، فتاريخه (تاريخ الادب) مطابق للانتشار الذاتي لتعريفه. النظريتان تتبادلان العلاقة، واستناداً الى هذا يمكن القول ان النظرية التاريخية تصدر مباشرة عن الماهوية العضوية.

في الختام لنشران النظرية التاريخية العضوية تفترض مسبقا رؤية استمرارية للتاريخ، ولكن تاريخ الفن منفصل كما اشار الى ذلك الشاعر اودن (W.H.Auden) بين آخرين: «التاريخ الطبيعي كما التاريخ الاجتماعي، لا يوجد اية لحظة لا يحدث فيها اي شيء ولكن تاريخ الفن منفصل؛ يمكن لمؤرخ الفن ان يبين التأثيرات والظروف التي تجعل ممكناً ومحتملاً قيام احد الفنانين بالتصوير بتلك الطريقة الخاصة او تلك، **اذا ما اختار ان يصور** ولكن ليس بإمكانه ان يشرح لم يرسم لوحة بدلا من ان لا يعمل شيئاً»(٩٤). ليس الفن نوعاً بيولوجياً قادراً على اعادة انتاج نفسه. ومنه الاهمية الاساسية التي تعيرها الرومنسية لمسألة الاجناس التي تتناولها بوصفها مبادىء ولادة عامة قادرة على عدم استمرارية الاعمال في استمرارية تطور عضوي. يتضمن هذا بداهة تشيئة لفئات الاجناس التي تنزع الى ان تصير الوقائع الحقة لتاريخ الادب. وعليه من الطبيعي ان يجد تاريخ الادب تتويجه في نظرية الاجناس.

الادب:

يفترض مشروع تاريخ الادب نفسه مسبقا وجود مفهوم نوعي لهذا الاخير قادراً على دعم هذا المشروع. . يرى شليغل ان الامر لا يتصل بمجرد مفهوم خبري، مجرد اسم صنف، يشير الى جملة الانتاج المكتوب لارث الاداب: فمثل هذا المفهوم لا يسمح بتأسيس تاريخ بمعناه في النظرية التاريخية. ولاكتشاف ماهو الموضوع في حقيقته يمكن الانطلاق من وصف- تعريف للادب اقترحه عام ١٨٠٣ في «كتابه تاريخ الادب الاوروبي».

يبدأ شليغل بتعريف يبدو للوهلةالاولى تعريفاً اسميا خالصاً: «بشكل عـام يضع في الادب كل العلوم وكل الفنون التي تعمل من خلال اللغة: الشعر، فن الخطابة والتاريخ نظراً لكون عرضها (تقديمها) يشكل جزءاً من فن الخطابة[...]؛ ومن ثم الكتابات في الاخلاق، ان امكن اعتبارهابوصفها تنتمي لفن الخطابة او ان كان تأثيرها أوسع شمولاً مثل الاخلاق السقراطية، والثقافة الموسوعية والفلسفة[...] فالشعر، وفن الخطابة، والتاريخ والفلسفة تشكل جزءاً من النوع الذي يعمل من خلال اللغة». وعليه يكون مفهوم «الادب» اسم فئة معطاة للانسانيات (humanoria): الشعر، وفن الخطابة، والتاريخ، والاخلاق والفلسفة. يستبعد التعريف كل الفاعليات الفكرية ذات الاهداف العملية او النفعية المباشرة: لاحقا سيجمعها شليغل تحت ترويستي الاقتصاد والسياسة. يقبل التعداد بصورة اجمالية تقسيم فنون اللغةالسابق للرومنسية. يمكن الاعتقاد ان التمييز بين الفن والعلم يكون ايضاً مطابقا لهذا التقسيم التقليدي، لانه، على الاقل للوهلة الاولى، يضطلع ببساطة بوظيفة التمييز بين الموضوع واسلوب العرض في الفلسفة، وفي التاريخ، وفي فن الخطابة: على الرغم من ان موضوعها ليس موضوعا ادبياً، تنتمي هذه الممارسات للادب بفضل اسلوب عرضه. ومع ذلك سنتمكن في الحقيقة من ادراك ان التمييز بين الفن والعلم يمهد السبيل لاختزال ما هو للادب.

ثمة انزلاق مهم لن يلبث ان يحدث عندما يقترح شليغل التمييز بين الفنون والعلوم التي تعمل عبر الكلام وتلك التي تعمل عبر المادة، اي التي «تستعمل اللغة بوصفها وسيلة تواصل ثانوية وحسب». لقد كان التعريف الافتتاحي يحدد الادب ضمن الفنون والعلوم التي تعمل مباشرة عبر الكلام: منطقيا اذن ينبغي استبعاد كل الفنون التي تعمل عبر المادة. ولكن ها نحن نعلم ان **النوعين** يقعان -وفقا للممارسات -اما في مجال الفن واما في مجال العلم وان مجمل هذين المجالين يشكل الادب.

سيحدد شليغل لاحقاً هذا التعريف للادب بوصفه يشمل كل العلوم وكل الفنون: «الفلسفة بقدرها ما هي روح(Geist) الثقافة الموسوعية والعلم تتضمن، من حيث الشكل، كل العلوم التي تعبر عن نفسها بالاشارات. كذلك يضم الشعر كل الفنون التي تعمل من خلال وسيط مختلف عن وسيط اللغة. تماما كما في الرياضيات والكيمياء والفيزياء التي لا تقوم كل منها على حدة الا ببيان، ولكن بشكل ادق، اي بشكل اكثر نوعية، كل ما تتضمنه الفلسفة وفن التصوير، وفن النحت والموسيقا منفصل احدها عن الاخرولكن بشكل حي وبشكل افضل مما يحققه الشعر اجمالا. **بهذا المعنى يتضمن الادب كل العلوم وكل الفنون، انه الموسوعة.**

نرى ما كان الهدف السري للتمييز بين العلوم والفنون كما بين الوسيط اللغوي والوسيط المادي. كان الامر يتصل بتمهيد السبيل لاختزال الفنون غير اللغوية في الشعر (اي في ماهية الادب) الذي يفهم بوصفه مبدأها المشترك. وبدهي ان هذا الاختزال لا يكون ممكنا الا بقدر ما نرسّخ اولاً كون الادب يضم ايضاً الفنون غير اللغوية. ولهذا يحتاج شليغل للتمييزات المذكورة سابقاً. ان اسلوب عمله معقد. وفي مركز محاجته توجد الفكرة القائلة بوجود تواز بين العلاقة التي ترعاها الفلسفة مع العلوم الرياضية والفيزيائية وتلك التي يرعاهاالشعر مع التصوير، والنحت والموسيقا. الا ان عليه اولا كيما يدافع عن هذه المحاجة، ان يبين ان الرياضيات والعلوم تعمل في المادة كما تقوم بذلك الفنون غير اللغوية. ولكي يتمكن من الابقاء على هذه الفكرة لا بد له من تحديد «يعمل عبر المادة» بمعنى «يعمل عبر اشارات غير الاشارات اللغوية». ولئن حق ان الفيزياء والكيمياء تستعمل رموزا غير لغوية، فإن هذه الرموزمع ذلك لا تكون اقل او اكثر مادية مما هو عليه التعبير اللغوي: يتصل الامر بلغة مصطنعة لا تتعارض بأي شيء مع الاشارات اللغوية، ولا يقوم الا بتوسيعها. ان الدفاع عن الفكرة نفسها فيما يخص العلاقات بين الشعر والفنون غير اللغوية يتضمن اختزالا اعظم اهمية: حتى

ولو كانت الفنون اشارية ، فإن حقيقةاختزال الفروق فيما بينها في مجرد تمييز الاشارات اللغوية والاشارات غير اللغوية ينتهي الى نظرة افقرت من خصائصها على نحو فريد.

ومهما يكن من أمر يعتقد شليغل بإمكان ادراج الفنون غير اللغويةفي الادب واخضاعها لصورة النموذج الشعري : لئن كان الفرق الوحيد بين الشعر والفنون غير اللغوية يخص مواد علم الاشارة، عندئذ لا شيء يحول دون ان يلعب الشعر بالنسبة للفنون الدور الجامع نفسه الذي تلعبه الفلسفة بالنسبة للعلوم : وكما ان الفلسفة تبيِّن (zeigen) بشكل اجمالي ما تبينه العلوم الاخرى وفقا لخصائص فردية ، يعبر الشعر (audruchen) بشكل اجمالي ما تعبر عنه الفنون الاخرى وفق خصائص فردية . وكما ان الفلسفة هي العلم الاساسي يكون الشعر ، او كما سيقول لاحقاً ، العرض (darstellung) الفني الاساسي . ستكون عملية رد الفنون الى الشعرهذه **الفسحة** المركزية للنظرية المجردة للفن . لاننا سنجدها عند هيجل وهيدجر عمليا بدون اي تعديل .

ان حركة توحيد الاجناس هذه تستمر بتأكيدها أن ليس للادب الا مضمونا وحيدا «اللامتناهي ، الجميل والخير ، الله والعالم ، الطبيعةالانسانية والبشرية» ، اي في الحقيقة التحديدات الانطولوجية المتنوعة للوجود (كما تتصورها الرومنسية) . ان قضية وحدة المضمون هذه قضية اساسية في استراتيجية تاريخ الادب : تؤسس وحدته العضوية وتتيح الانصراف عن عملية التعداد الخبْرية للاعمال والاجناس لصالح تمييز عضوي ، وينفرد المضمون الاساسي نفسه بشكل متنوع وفقا للانواع المختلفة ؛ وايضاً (الوحدة العضوية) هي التي تمنح صفة الشرعية لعملية اختزال الفنون غير اللغوية الى الشعر .

يرسم شليغل ثلاثة اتجاهات يمارس وفقها التمايز العضوي . ينجم الاول عن تنويع اسلوب العرض : فالفنون تعرض اللامتناهي بينما تقوم العلوم بشرحه (Erklarung) ينجم الثاني ، الذي رأيناه سابقاً ، عن تنوع

الوسائط الاشارية: فلدينا، من جهة، اشارات موجودة معاً. مكانية(الوان ونسب)، ومن جهة ثانية اشارات متتالية (لغة، اصوات). وينجم الثالث عن تنوع دوائر المطلق التي تشرحها الاجناس، وتقدمها كل من جانبها. من المفروغ منه ان تمايز المضمون هذا لا يخص لا الشعر ولا الفلسفة لانها تتصف بالضبط بكلية مضمونها. واذن تشكل مركز الادب: [...] ان النزوع الى الاسمى، الى اللامتناهي موجود في كل الفنون والعلوم الا انه لا يسود ابداً كما يسود في الفلسفة والشعر[...]الفلسفة والشعرهما، ان جاز القول، روح عالم (Weltseele) العلوم والفنون، ومركزهما المشترك. انهما مرتبطان بشكل لا يقبل الحل ويشكلان شجرة تكون الفلسفة جذرها ويكون الشعر ابهى ثمارها. لولا الفلسفة لكان الشعر فارغاً وسطحياً، ولو لا الشعر، تكون الفلسفة بلا تأثير وتصير بربرية».

الا ان الحركة نحو التوحيد الماهوي لا تكون بسبب ذلك منجزة: يبقى ايضاً اختزال الازدواج بين الفلسفة والشعر هاتان الفاعليتان متحدتان بالتأكيد من قبل بمعنى ان لهما المضمون الكلي نفسه. غير انهما من جانب آخر، تبدوان متعارضتين بشكل اساسي، فالاولى ترمي الى الشرح والثانية الى العرض. كيف لنا ان نختزل هذا الازدواج ذلك ان افتراض ادب موحد لايسعه الاستغناء عن حد تركيبي اعلى يكون الادب بصورته الاساسية؟.

وفي الحقيقة وبلا ادنى شك يمنح شليغل الافضلية للشعر. وعليه اذن ان يسعى الى رد الفلسفة اليه. دربان يبدوان ممكنين. يقوم الاول على تأكيد الصفةالاصلية للشعر: [...]أن الاعتراض القائل بأن الفلسفة تكون في مكانةارفع من الشعر لكونها موجهة الى الموضوعات الارقى للمعرفةالانسانية، [...] اعتراض لا وزن له. [...] وبالفعل، عندما يتجلى الشعر في طبيعته الحقة، فإنه يحظى بالموضوع نفسه وبالمكانة نفسها. [...] يوجد السبب الاخر الذي من اجله **يجب بشكل ما منح الافضلية للشعر** على الفلسفة في حقيقته، انه على الاقل فيما يخص اوروبا، الفاعلية الاقدم والجذر المشترك لكل العلوم ولكل الفنون. وبالفعل الشعر الاقدم ميثولوجي، والميثولوجي هو، في آن معاً، شعر وفلسفة وتاريخ»(٩٥).

الدرب الثاني غير مباشر ولم يظهر في النص الذي جئت على ذكره. الا انه خليق بأن يعرض إذ يبين بشكل تام اللبس المرتبط بتقديم الشعر في النظرية المجردة للفن. رأينا ان كل العلوم وكل الفنون تمتلك المضمون الاساسي نفسه: الموجود. رأينا ايضاً ان وحدة المضمون هذه تمثل بجنس نموذجي يؤلف بين كل الاجناس، الشعر. ولكن في نصوص اخرى يؤكد شليغل، خلافا لذلك، ان الدين، هو الغاية القصوى لكل العلوم والفنون: على الدين ان يؤدي ايجابيا الى تحقيق المصير الاسمى للانسان. فهو ليس وسيلة بل غاية في ذاته وعنه تصدر كل العلوم والفنون»(٩٦). نفهم هذا التوكيد اذا اخذنا في حسابنا السنة التي نشر فيها هذا النص. ١٨٠٣ اي المرحلة التي كان يتهيأ شليغل فيها لاعتناق الكاثوليكية. و اذا كان الدين في هذه المقدمة يحرم الشعر من مكانته الاعلى، فإنه يتيح له في الوقت ذاته الارتقاء الى ما يتجاوز الفلسفة ولهذه الغاية يستعيد شليغل المحاجة المناهضة للفلسفة لدى نوفاليس. توجد الغاية الجوانية للدين، وبالتالي الهدف الاخير للحياة الانسانية في اعادة الجمع بين الله والانسان. وبفقدانه الله يسعى الانسان الى ايجاده ثانية واولا الى معرفته. فهو يتوجه اولاً الى الفلسفة. الا ان كل معرفة للامتناهي تكون، كما هو موضوعها ذاته، لا متناهية وموجودة في الاعماق، وعليه تخفق الفلسفة في مهمتها لشرح اللامتناهي. هذا الاخفاق هو الذي يولد الحاجةللشعر، «للعرض الرمزي»(٩٧). ان ما لا يمكن تلخيصه في مفهوم، يمكن عرضه بالصورة، وهكذا تقود ضرورة المعرفة الى العرض، وتقود الفلسفة الى الشعر(٩٨). وهكذا تلحق حجة الاصل بحجة الصفة التي يتعذر بلوغها للامتناهي الالهي: لا يمكن شرح الوجود غير انه بالامكان تقديمه تخيلياً.

لكن هذا الحل الثاني، على انه يقدِّم الشعر على الفلسفة، فإنه يخضعه لدين الوحي، مما يتضمن الانتقاص النسبي من قيمته، كما يتضمن في الوقت ذاته تشتتا ضمنيا لمفهوم الادب. وبالفعل، لئن كان الدين الغاية

القصوى للوجود الانساني، والفاعلية الوحيدة التي لا تكون بدورها وسيلة لامر آخر، فلابد وان يكون النهاية التأليفية القصوى وليس الشعر، وفي الوقت ذاته يكون المبدأ الغائي والاساس الموحد لكل الادب. ينبغي ان نحدد ان التوتر لا يرجع الى واقع تعريف الادب بوصفه وحي الحقائق (الدينية) النهائية، بل الى ادخال الدين بوصفه مؤسسة انسانية نوعية: بقول آخر، هو الانتقال من الانطولوجيا اللاهوتية لعصريينا الى الدين المؤسس الذي يشتت مشروع الادب بوصفه موسوعةعامة (٩٩). فالدين لن يكون بعد ذلك المحدِّد النهائي للادب بل يبلغ وضع المحدد الأقص(defininiendumultime)مهوّناً بذلك من قيمة الشعر الذي كان في مرحلة يينا المحدد الاقصى النهائي. بإمكاننا من جانب آخر دراسة هذا الاثر نفسه للتشتت على مستوى قضية الاستقلال الذاتي الغائية للادب: ان شليغل بربطه الشعر بالدين، يقضي في الوقت ذاته على استقلاله.

مؤكدان شليغل لن يتخلى ابداًبشكل حقيقي عن مفهومه للادب حتى بعداعتناقه الكاثوليكية، ولكنه سيضع مخفاتاً لقضية الكلية، التي تتصور بوصفهاوحدة عليا لكل الاقوال في وحي شعري-اونطولوجي مستقل وذاتي الغائية: لن يكون الادب كليا الا بالمعنى الامتدادي للكلمة، اي بمعنى انه موجود بشكل متماثل عند كل الشعوب المثقفة. ان قضية الوحدة العضوية للادب لن تهجر من جراء ذلك. بل ببساطة تزاح من وحدةالمضمون اللاهوتي الى وحدة العضويات الادبية القومية التي سيكون تصورها بوصفها تعبيرات متنوعة عن «حياة» الشعوب. وهكذا سيكون كتابه «تاريخ الادب القديم والحديث» (١٨١٣-١٨١٥)(١٠٠) واحدا من الامثلة الاولى لتاريخ تطوري ومقارن للادب، محاولا إدراك وحدة الادب العام (بالمعنى الجغرافي والتاريخي للكلمة) عبر بناء زمني وجغرافي(١٠١).

ان التعريف المحلَّل، على الرغم من جوانب اللبْس فيه، تمثيل صادق بدرجة مناسبة للسمات الاساسية للادب بوصفها موضوعاً ابتكرته النظرية المجردة للفن. لندع جانبا مسألة مكان السيادة الممنوح للشعر: لئن كان

يتعلق الموضوع هنا بفكرة مركزية للارث الذي ادرسه هنا فإنه، بشكل مفارق، يوظف بدرجةاقل في تاريخ **الادب** مما يوظف في نظريات فنية عامة عند هيجل او هيدجر على سبيل المثال. لما كان شليغل لا يقترح نظريةعامة للفن بل وحسب نظرية-تاريخية **للادب** فإنه لا يحتاج كثيراً للتشديد على الوظيفة النموذجية للشعر. ولكن هذا لا يعني ان القضية غائبة عنده لاننا رأينا انها تتدخل في تأسيس **الادب** بوصفه تأليفا مطلقاً للفاعليات الروحية.

يبدو لي ان النقطة الاكثر مركزية في مشروع شليغل تكمن في التعريف الماهوي-العضوي **للادب**، ان الاعتراضات الخبْرية على الشكل النوعي للتعريف الماهوي الذي يأخذ به شليغل ليست قليلة: ان ابتغاء اختزال مجال الادب، او حتى مجال الشعر في تعبير اللامتناهي الالهي هو اما الحكم بالاختصار على جزء يسير من الانتاج الادبي واما القبول بنظرية تفسيرية على الاقل اعتباطية بمقدار ما كانت عليه نظرية اللاهوتيين الذين كانوا يسعون الى قراءة الرسائل المسيحية في اشعار ڤيرجيل. بيد ان هذه الاعتراضات الخبْرية لا تمس الاساسي بقدر ما تلجأ النظرية المجردة للفن حسب المؤلفين، الى التعرفات الماهوية الاكثر تنوعا: روح الامة، روح العرق، مصالح الطبقة، «قول»، الوجود الخ؛ بإمكانها ان تقوم بدقة بالوظيفة نفسها التي يقوم بها اللامتناهي الالهي.

لا تكمن الصعوبة الاساسية في المشروع الماهوي بوصفه كذلك بمقدار ما تكمن في الطبيعة التقييمية لا الوصفية للتعريفات المقترحة. هذا الامر بالغ الوضوح في حالة شليغل: فتعريف ماهية الشعر الذي يقترحه ينضم لتعريف نوفاليس. ومن المفروغ منه ان القضية القائلة ان «**الادب** هو الكشف عن الشيء ذاته» (اواية صياغة مكافئة) ليس تعريفا مقيِّما وموجها في آن معاً، واذن في الحقيقة محك امتياز. هذا المحك يأخذ به الفيلسوف سلفا كيما يضيفه لاحقا إلى الوقائع الادبية، التي يبقى منها ما يتطابق معه. سيسوغ شليغل صراحة اجراء الاصطفاء هذا.

يكمن الجذب الذي قد تمارسه هذه السيرورة بالطبع في حقيقة ان

الانتقاء يزعم التسويغ معرفيا، اي يصدر عن فعل **شرعي** تماماً بين الحقائق الاساسية والحقائق الثانوية. فكل سيرورة معرفية هي بالفعل سيرورة اصطفائية، وبهذا المعنى تميز بالضرورة بين الظواهر «النموذجية» والظواهر «اللانموذجية». وبالامكان اذن الاعتقاد ان السيرورة الاختزالية التي تدافع عنها النظرية المجردة للفن ليست الا قبولاً صريحابهذه الضرورة. غير ان ثمة ما يخدع في هذا المظهر: لئن كانت محكات الانتقاء معرفية فلن تكون هناك اية ضرورة للانتقاص او الاعتراض ضد الاعمال التي تظهر صعبة الانقياد او استبعادها من مجال الفن «الحق»، ولكن التعريفات الماهوية التي اقترحها شليغل والممثلون الاخرون للنظرية المجردة للفن تغص بالاستبعادات، بالانتقاص وبالجدال بما يشهد على سمتها التقييمية. لقد ولد تاريخ **الادب** من اختزال تقييمي لا معرفي.

نظرية الادب وتاريخه:

يمكن الاستنتاج بما تقدم ان ميلاد تاريخ **الادب** يقتضي تضافر عاملين: وجود تعريف تقييمي للادب (يُستخلص انطلاقاً من تقديس الشعر) والقبول بمنظور النظرية التاريخية بمثابة طريقة نموذجية من اجل فهم الوقائع الادبية. لن اتوقف هنا عند مسألة معرفة لماذا بدؤوا بإعطاء مثل هذه الاهمية للبعد التاريخي في حوالي نهاية القرن الثامن عشر. وسأكتفي بالاشارة الى ان الوظيفة المركزية للتاريخ تشغل عند شليغل واقعاً تم اكتسابه الى حد انه سيكتب لاخيه: «كل نظرية لاتكون تاريخية تثير نفوري»(١٠٢)ان استعمال شليغل لكلمة «نظرية» اكثر بكثير من استعماله لكلمة «معرفة» الاكثر حيادية لا يعود الى مجرد المصادفة: فالمعرفة المنهجية والاساسية، اي النظرية الفلسفية، هي التي ينبغي لها أن تكون تاريخية. وهكذا بدلا من ان يكون مجرد دعابة يشير التعجب المذكور بشكل بالغ الدقة الى الرهان الاساسي لمشروعه الفلسفي بما في ذلك مجال تاريخ **الادب**: جعل التاريخ نفسه ميدان النظرية، اي ميدان التحديدات القانونية.

لقد حمل هذه المشروع منذ نصه الاول المنشور بعنوان «مدارس الشعر الاغريقي»(١٧٩٤) وان ما زالت تفكراته في تلك الاونة تقتصر على الادب الاغريقي: «ان النظرة الاولى التي يلقيها العالم على المقتطفات او الاعمال الكاملة التي ما زالت باقية من الشعر الاغريقي تضل بين تعددها وتنوعهاالكبير، الى حد انه ييأس من امكان اكتشاف «الكل». وفي غياب هذا الاكتشاف ستبقى معرفته ناقصة على الدوام وغير مضمونة؛ ولكن لا يحق له ان يلوي عنق الحقيقةبتقسيمات فرعية جزافية كيما يحصل بالقوة على استمراريةمصطنعة. غير أنه ما من حاجةاطلاقاً لهذه التقسيمات المفتعلة فالطبيعة التي ولّدت الشعر الاغريقي بوصفه كلية قسمته ايضاً في مجموعات كبيرة توحد بينها وفقا لنظام مرهف (mit leichter ordnung)(١٠٣).

في هذا النص الافتتاحي ينعقد العديد من الموضوعات المركزية لتاريخ الادب. اولها موضوع الوحدة والكلية: على المعرفة الملائمةان تدرك موضوعها بمثابة هوية تنتشر وفقا لتحديداتها الاساسية. ثانياً موضوع الصفة «الطبيعية»، وبشكل ادق الصفة العضوية لهذه الكلية: اذ ليست الحتمية مبدأ خارجياً، كما انها ليست آلية، يتصل الامر بحتمية ذاتية الغائية. وايضاً، بشكل دقيق، الدور النموذجي الذي يؤديه الشعر الاغريقي بوصفه كلية طبيعية بلغت كمالها (ساعود الى ذلك فيما بعد)، يضاف الى ذلك قضيةاونطولوجية ضمنية: العلاقة التي يعقدها تعدد الوقائع الادبية وتنوعها مع الوحدة هي علاقة المظهر بالماهية: ان الكلية المدركة في هويتها الاصلية هي ماهية الوقائع بوصفها تجليات تكوين طبيعي، وعضوي. يؤدي هذا الى ملحق معرفي: ليست الحقيقة سمة للقضايا، انها الاسم الاخر للماهية، وبشكل ادق، انها الماهية بصفتها تقدم نفسها لكي يدركها الانسان بشكل ملائم. الموضوعات الاربعة مترابطة فيما بينها لا افصلها هنا الا لتيسير العرض.

لا يمكن فهم الوقائع الادبية بشكل ملائم الا اذا أُدركت بوصفها كلية موحَدة بقدر ما تشكل الموروثات الادبيةمجموعات زمنية، تفترض رغبة ادراكها بوصفها كلية موحَدة امكان ارجاعها الى وحدة جوانية: كل كلية ادبية هي ايضاً كلية تاريخية. وفقا لرؤية شليغل يكون بُعْد تطورها في الزمان، او بشكل ادق، يكون بُعْدها الزمني امرا اساسياًلتكوين علم الادب نفسه. وهكذا في كتابه (حول دراسة الشعر الاغريقي) (١٧٩٥-١٧٩٧)، سيضع شليغل بمثابة مبدأ ان على «العلم الخالص» ان يُضمّ دائماً للتاريخ، فالعلم بلا تاريخ يكون فارغاً كما تكون تجربة ما غامضة (تجربة تاريخية) تفتقر الى العلم؛ تشكل هذه الصيغة جزءاً من التنويعات التي لا تحصى والتي استمتعوا بإعطائها للقضية الكانطية القائلة بأن المفهوم بلا تجْربة يكون خاوياً والتجربة بلا مفهوم تكون عمياء. ان تحتل كلمةتاريخ، عند شليغل موقع التجربة لامر كاشف عن «التطبيع» الذي تخضع له في القول ذي «النزعةالتاريخية». فالتاريخ ليس تنظيماًنظرياً، نوعياً من الناحية الابستمولوجيةللاثار او الوثائق الانسانية (التي يمكن ايضاًتنسيقها استناداً الى محكات اخرى)، بل المثول المباشر للتجربة. ان الوظائف المختلفة التي يمنحها التاريخ في هذ النص نفسه ترتسم في المنظور ذاته: اولاً يعمل التاريخ بوصفه مثالاً ويكون ايضاً بمثابة تسويغ (Beleg)، مفاهيم؛ ثانيا التاريخ هو تثبيت مرجعي للتحليل، في آن معاً مجاله الوقائعي (tatsache) ووثيقته (urkunde) واخيراً، في حالة التاريخ الاغريقي يقدم لنا نموذجا جمالياً (asthetisches urbild)[١٠٤]. اترك جانباً الان مسألة النموذج الجمالي. من المهم ان نشير الى انه عندما ننظر عن كثب الى الوظيفتين الاولى والثانية، نكتشف عجزها عن تسويغ نظام تاريخ الادب، لانها لا تضع اطلاقاً موضع السؤال البرانية المتبادلة للتاريخ وللمفهوم: لئن كان التاريخ تمثيل المفهوم او تسويغه، فإنه يظل خارجه؛ الامر مشابه عندما ننظر اليه بوصفه مكونا للمجال الوقائعي او تسويغ النظرية: في اي من هذه الوظائف لا يمتلك شكلاً قانونياً خاصاً، يسم تطوره نفسه من داخله.

بقول آخر لا يكفي أقلمة التاريخ: علينا ان نحصل معاً على أقلمة للمفهوم اذا حق-كما سيقول شليغل فيما بعد-«علم الفن هو تاريخه». (١٠٥) ان رؤية التاريخ التي يقدمها هنا (١٧٩٥-١٧٩٧) لا تزال اذن احادية الاتجاه (من زاوية النظرية التاريخية)لانها تتوقف عند أقلمة«الوقائع» التاريخية وتستمر بقبول النموذج الموروث لحقيقة-تقابل للعلاقات بين هذه «الوقائع» والنظرية.

هنا تظهر ضرورة القضية التطورية. وفقا لما يراه شليغل يرجع شرح ظاهرة ما الى الكشف عن ماهيتها اذ ليس بوسع التاريخ امتلاك مبادىء قانونية داخلية الا اذا كان يمتلك مضمونه المثالي الخاص. وعلى هذا المضمون المثالي بدوره ان يتمكن من ايجاد شرحه المناسب في عَرْض تاريخي: وعليه اذن ان يتضمن في ذاته مبدأ تطوريا. نعرف من قبل ان المضمون المثالي لتاريخ **الادب** قدّم من قبل مسلمات تقديس الشعر. واذا نظرنا الى هذه المسلمات بذاتها فإنها لاتتضمن قضية تاريخية داخلية خاصة: يمكننا ايضاً تفسير الوظيفة الانطولوجية للشعر بوصفها مبدأ ثابتاً. وكيما يتمكن المضمون المثالي من العمل بوصفه ماهية تاريخية لا بد اذن من ادخال مكون اضافي، مبادىء غائية جوانية، اي قوانين تطورية. وبفضل هذه الالزامات سيجد التطور التاريخي **للادب** تأسيسه في اونطولوجيا عامة.

ان هذا الاهتمام باساس اونطولوجي للتاريخ مكون ثابت في فكر شليغل. نعثر عليه ثانية بشكل خاص في الاسلوب الذي يعيد فيه تفسير التمييز التاريخي التقليدي بين العصر القديم والعصر الحديث. ومنذ نصوصه الاولى يحاول تأسيسه اونطيقيا اي وفقا لعدد من خصائص الماهية تستبعد بعضها البعض بالتبادل. ومن هذا الجانب سيصير المقولة التاريخية المركزية للرومنسيةوالمثالية الموضوعيةوسيجد نفسه محملاً بجملة التمايزات الأونطيقية التي افترضتها الاونطولوجيا المثالية: طبيعة/ حرية، واقع/ مثال،

منظومة مغلقة / تقدم لا ينتهي، تناهي/ لا تناهي، الخ. وهكذا تنضم «أقلمة» المفاهيم الى أقلمة التاريخ ويصير تاريخ الادب قانونياً: «يقتضي العقل[...]» ان تكون مدركات الشعور الفني محددة بشكل صارم ومنظمة على نحو مفهومي كما يقتضي في مجال تقدم الروح الانسانية وتطور الفنو ن ان تجد[١٠٦] (القوانين الطبيعية الضرورية) (die notwendigen naturgeset-ze).

ان فكرة وجود قوانين تطور تاريخي تشكل انفصاماً اساسياًعن النقديةالكانطية. ان فكرة غائية للتاريخ توجد عند كانط. (في فكرته عن تاريخ عام من وجهة نظر كوسموبوليتية يدافع عن فكرة امكان النظر الى تاريخ الانسانية بقراءته في ضوء الافتراض القائل بـ«غاية للطبيعة» تتحقق عبره وتتضمن فكرة «الغاية» فكرة مبدأ غائي. غير أننا نعرف ايضاً بأن ليس لهذا المبدأ مضموناً قانونياً فالغاية لا تتحقق بالضرورة. ولكي يتمكن مبدأ غائي لانسانية عقلانية ان يتحقق، على بني الانسان ان يضعوا فيه جهدهم. ولهذا السبب يشير كانط الى ان حقيقة تقديم تصورغائي للتاريخ بحد ذاتها يمكن النظر اليها وكأنها «لصالح هذه الغاية للطبيعة». واذن يبقى الخط الموجه القبْلي (leitfaden a prior) الذي يقترحه للتاريخ من مستوى معنى عملية وليس من مستوى مبدأ منطقي قانوني[١٠٧].

بيد أن التصور ملتبس لان كانط يتحدث عن غاية للطبيعة: انه يلح على حقيقة ان لا يسع الفيلسوف ان يفترض مسبقاً وجود خلط عقلاني للتاريخ (خاص بالانسانية). ان الانسانية بوصفها كذلك لا تسعى الى غاية متماسكة، ومنه فكرة غاية الطبيعة. يبدو ان هذه الفرضية تفتح الباب لتدخل قوة متعالية في التاريخ: خلف وقائع وحركات بني البشر يتصل الامر بقراءة غاية سرية ما تستعمل الانسانية لتحقيق غاياتها (لنذكر فكرة هيجل عن حيلة للعقل). اما الغموض الاخر فيخص النظام الابستمولوجي لهذه الفرضية

الغائية. نجده (الغموض) بشكل خاص في الكتابات التاريخيةعند شيلر التي تضع نفسها على الخط المستقيم للنقدية الكانطية. في خطابه الافتتاحي في يينا عام ١٧٨٩ يؤكد شيلر ان المبدأ الغائي هو مبدأ تنظيم يضفيه المؤلف على التاريخ: وظاهرة اثر اخرى تبدأ بالتخلص من التقريبي الاعمى، من الحرية بلا قانون، وتندمج بوصفها عنصرا متسقاً في كلية منسجمة (والتي لا وجود لها بلا ريب الا في تصوره). [...] فهو اذن يستخلص هذا الانسجام من جوانيته ويغرسها خارج ذاته في نظام الاشياء، اي انه يدخل غاية (zweck) عقلانية في تقدم العالم ومبدأ غائياً في التاريخ العام. [...] هذا المبدأ الذي يراه مؤيدا بوقائع متوافقة، يراه ايضاً مفندا بعدد مماثل من الوقائع المتعددة والمتباينة. ولكن ما دمنا نفتقر إلى العناصر الهامة لمجموعة التغيرات التي تطرأ على العالم، وما دام المصير يحتفظ في احتياطه بالكلمةالاخيرة عن العديد من الاحداث، يعلن تعليق المسألة. عندئذ يتغلب الرأي الذي يجلب اكبر رضا للفهم واكثر سعادة للقلب[١٠٨]. فالمبدأ الغائي هو اذن اضفاء يجد على مستوى الوقائع التي تكون حجر الزاوية في القول التاريخي العديد من الاحداث التي تؤيده وما يماثلها من الاحداث التي تفنده. في مثل هذا الموقف تقتضي الحكمة، كما يقر بذلك شيلر، ترك المسألة الابستمولوجية معلقة. الا ان ترك المسألة معلقةلابد وان يعيق المؤرخ عن الانحياز لموقف، بينما يرى شيلر ان «الرأي الذي يجلب اكبر الرضا للفهم واكبر السعادة للقلب-اي القضية الغائية- تتغلب على الرغم من كل ذلك.

تولد المشكلة من حقيقة ان مشروع تاريخ عام، كما تدافع عنه النظرية النقدية توجهه سلفاً مسألة تقدم الانسانية. مذ نقبل ان يوجد هنا المجال الشرعي للقول التاريخي يصعب ظهور الحل الكانطي كحل مرض كما يعترف بذلك شيلررغما عنه.

لم يخطيء شليغل هذا الامر في مؤلفه «عن قيمةدراسة الاغريق

والرومان» (١٧٩٥-١٧٩٦). ولئن رجع الى الكراس الكانطي فإنه رجع اليه ليرفض حله. انه يبتغي انشاء تاريخ كامل للانسانية يكون من داخل التجربة (عليه ان يذهب الى «البعد الذي تذهب اليه التجربة») وان يخضع لـ «نسق منهجي» «اساس منهجي» و «غاية عامة» [١٠٩] وبعد ذلك بقليل يحدد: «تكمن الصعوبة في ايجاد وحدة لا تخضع لشرط، (خط موجه من تنظيم قبلي للتاريخ العام)، يرضي معاً العقل النظري والعقل العملي، دون الحاق الاهانة بحقوق الفهم وبدون عنف مع وقائع التجربة [١١٠] لئن استعاد التعبير الكانطي (الخط الموجه القبلي) فلم تكن الاستعادة من اجل الاشارة الى معنى غائي، واذن مبدأ (منظم)، بل مبدأ تركيبي قبْلي يكون مكوناً للتاريخ: إنه يلوم كانط على قصور تصوره ارضاء العقل النظري.

ينطلق حل شيليغل من التعريف النقدي للتاريخ بوصفه تبادلا بين الطبيعة والحرية. الا انه سرعان ما يبتعد عنه مذ يؤكد خضوع الحرية لقوانين قبْلية. بقول آخر، لم يعد التاريخ يصدر عن تبادل الحرية والطبيعة (اللتين يرى كانط فيهما مبدأين متناقضين)، بل من التبادل بين قوانين الطبيعة وقوانين الحرية: «لئن كانت الحرية والطبيعة تخضعان كلاهما لقوانين، ولئن وجدت الحرية (وهذا ما يرفضه في الحقيقة الانصار المنطقيون لغياب نظام وقوانين من التاريخ-تلك هي الفكرة التي نجدها في اساس آرائهم)، ولئن كانت التصورات عن الانسان تشكل وحدة متماسكة-نظاما-عندئذ لا بد من اخضاع التبادل بين الطبيعة والحرية اي التاريخ لقوانين ضرورية وثابتة: لئن وجد مثل هذا التبادل، ولئن وجد التاريخ لابد من وجود نظام قوانين ضرورية وقبْلية تعود اليه[١١١].

جلي ان شليغل هنا يستلهم فيخته، اي انه ينظر الى الاستنتاج المتعالي لتبادلات الانا واللاأنا، التي كان يوحدها مؤلف كتاب «مذهب العلم» بالتبادلات بين الحرية والطبيعة. الا ان هذه المبادىء لدى فيخته هي من

صعيد متعالي: انها تحدد شروط امكان التاريخ بوصفه تبادلا بين الانسان والطبيعة، ولكنها لا تجيز في شيء وضع قوانين تاريخية داخلية. تزعم المبادىء لدى فيختته صياغة شروط إمكان وجود تاريخ، ولكنهالا تزعم اطلاقاً تحديد مراحل تطورية. ان تاريخ الادب يحتاج لقوانين من التاريخ. ومن اجل بلوغ هذه القوانين، يلزم شليغل حكما باضفاء مقولات الاستنتاج المتعالي على التاريخ ويؤسس الوجوه التاريخية المتنوعة في تعبيرات لهذه التحديدات الاساسية. تفسح (المبادىء المتعالية)المجال (لسببية متعالية): «لقد تم تلخيص» تطبيع المفاهيم بصورة كاملة في هذا النص عن المتعالي، واذن تحديد مفهومي للمتعالي واذن تحديد اونطيقي.

لا يسعنا ان نترك ميدان مسألة العلاقات بين التاريخ والنظرية بدون ان نتناول العلاقات بين التحليل التاريخي والتقييم، اي بين النظرية والنقد (الادبي): بالفعل ليس شليغل فيلسوفاً ومؤرخاً للأدب وحسب، بل ايضاً ناقداً أدبيا عظيماً. انه في هذا المجال يبتغي في آن معاً تجنب وثوقية الحكم من مصدر وولفي والنسبية الذاتية لجيل السرعة والعاصفة لقد لاحظ والتربنجامين بشكل نفاذ ان اختيار الرومنسيين للفظة ناقد (kritiker) بدلا من اللفظة التقليدية (Richter) لم يكن اختياراًاعتباطياً: انهم يدعون الارتباط بالنقدية الفلسفية، اي انهم، كما فعل كانط في مجال المعرفة، يريدون في مجال الفن تخطي الثنائية بين وثوقية وولف والريبية النسبية(١٢٢) (*)الا انه في الوقت ذاته يقودهم تصورهم النظري الى رفض القضية الكانطية القائلة بكون الحكم الجمالي حكماً ذاتياً كلياً، اي ظاهرة ثقافية مرتبطة بفن الحكم وبتنشئة الحساسية وفقا لمبادىء منظمة تضفى بوصفها مثلاً مرغوبة. ومنه عدم التطابق بين المبادىء التي توجه الفاعلية النقدية لشليغل وتلك التي

(*) من مصدر وولفي نسبة إلى وولف(wolff).

تؤسس عليها تاريخ الادب . في عمله النقدي، يتناول شليغل الاعمال الادبية وفقا لمبدأ غائي منظم، وفقا لنموذج للادب : لئن وجد نقد (بالمعنى الدارج للكلمة)، فما ذلك ايضاً الا لان كل الاعمال ليست ما يجب ان يكون وفقا للمثل الاعلى (النموذج) المفترض.

هذا المثل الاعلى هو نفسه الذي دافع عنه نوفاليس في تقديسه للشعر. لعلنا لا نوافق على هذا البرنامج، ولكنه لا يقع تحت اعتراض الخطأ المقولي ما دام يتقدم (صراحة) لا بمثابة تعريف للشعر بل بمثابة مطلب لما يجب ان يكون عليه وفقا للمثل الاعلى الرومنسي. يتضمن مشروع تاريخ الادب بالمقابل فكرة ماهية (موضوعية) للشعر وتطور مستقبل للادب وفقا لقوانين تاريخية داخلية بشكل خالص: وان كان الامر على ما هو عليه، لا نرى كيف يمكن للناقد تسويغ تدخلاته الجدالية. ولهذا علينا ان لا ندهش من رؤية شليغل -في العدد الاخير لمجلة (Athenaeum)- يرفض النقد الادبي بوصفه فاعلية حكم لصالح تاريخ الادب والنقد الفلسفي وهي فاعليات فهم (verstehn) وشرح (erklaren)[١١٣] : عندئذ سيدع العصر ينتقد ذاته. وبدلا من ذلك يعلن عن مشروع «نقد ايجابي» يستند الى قوانين موضوعية يزود بهاتاريخ الادب الذي يتصور بوصفه موسوعة: لن اضيف الا شيئاً واحداً يخص هذه الموسوعة. هنا وهنا فقط سنجدمصدر القوانين الايجابية لكل نقد موضوعي. ينتج عن ذلك مباشرة انه لا يمكن للناقد الحق ان يأخذ اية اشارة لاعمال لا تضيف شيئاً لتطور الفن والعلم، سأذهب الى ابعد من ذلك: ان نقدا حقيقياً لما ليس له علاقة بعضوية الثقافة والعبقرية، لما لا يوجد من اجل الكل وداخل الكل، امرمستحيل[١١٤] . نجد هنا اعترافاً بريئاً للخاصة التقييمية اساساً للتعريف الماهوي لتاريخ الادب، ذلك ان «عضوية الثقافة والعبقرية»، (الكل) الذي يفترض شليغل هنا وجوده لايصدر عن

اشكالية امتدادية (لا يتصل الامر بمجمل النصوص المنقولة بوصفها ادبية عبر التاريخ او ينظر اليها ويتم تناولها بوصفهاكذلك من قبل المبدعين او الجمهور)، ولا عن اشكالية تحليلية (لا يتعلق الامر بسمات ثابتة استخلصت من تحليل تاريخي او بنيوي)، بل من اشكالية ارشادية وتقييمية (يتعلق الامر بنصوص تلبي محكات الامتياز كما يحددها تقديس الشعر). ليس تاريخ الادب الا معياراً ادبياً اضافياً، ولكنه خبيث بمقدار ما يجهل نظامه الخاص ويقدم نفسه بوصفه ادراكاً لماهية ماض افترض شفافاً[١١٥].

الادب بوصفه عضوية :

يتضمن الانتقال اذن بين الصروح الادبية للماضي الى تاريخ الادب تحولا للمبدأ الغائي: يصير مكونا بعد ان كان منظماً. ويتم هذا التحول عبر ادخال النظرية العضوية. عندما يميز شليغل منذ نصه الاول المنشور التقسيمات الجغرافية والتقسيمات التي اجرتها الطبيعة ذاتها، وفي الحقيقة يضع قبالة التقسيمات التي تفرضها ملكة الفهم الانسانية من الخارج التمايز الذاتي العضوي: «التنظيم العضوي وحده يمكن فهمه بشكل غائي»[١١٦].

ان الخصوصية النوعية للعضوية كما يعرفها الرومنسيون رباعية الجوانب:

أ) الاستقلالية: تمتلك العضوية في ذاتها اساس وجودها وتطورها. هذه الفكرة مركزية بالنسبة لتاريخ الادب لانها تسمح بافتراض ان جملة الوقائع الادبية تشكل كلاً مستقلاً اي أن الادب يتضمن في ذاته اساسه الخاص الوجودي والتطوري وانه لا يخضع لتأثيرات سببية خارجية: ما تمكن رؤيته على مستوى معطى من التحليل بوصفه وحدة عضوية، سينكشف على مستوى ارفع بوصفه مجرد عنصر لعضوية اكثر شمولاً، وهكذا يمكن النظر الى العمل الادبي الفردي في آن معاًبوصفه جملة عضوية ارفع أكانت جنساً او عصرا ادبياً. لقد وضع شليغل الخصوصية النوعية في حسابه في

عرضه الشهير لرواية«ويلهلم ميستر» حيث يقول عن الناقد: «لن يقسم الكل الا الى اعضاء، كتل او اجزاء دون تفكيكه ابداً الى عناصره الاصلية التي ماتت بالنسبة للعمل بقدر ما انه لم يعد يحمل عناصر تكون من نوع عناصر الكل، ؛ لا يحول هذا على الاطلاق دون كونها حية بالنسبة للعالم ودون كونها اعضاء او كتلاً. يرجع الناقد العادي موضوع فيه الى مثل هذه العناصر وهكذا يهدم بالضرورة الوحدة الحية، بتفكيك الموضوع الى عناصره تارة، وتارة اخرى لا ينظر اليه الا كذرة من كتلة اضخم(١١٧).

ب)التمايز الذاتي مع الاحتفاظ بالوحدةالاساسية ضمن التمايزات:

تنتشر الوحدة العضوية وفقا لعضويتها الداخلية الخاصة في تخصيصات متنوعة مترابطة فيما بينها وترجع كلها الى الوحدة، باستلهامه بشكل غامض من (المونادولوجيا)الليبنزية سيذهب شليغل هكذا الى افتراض ان العناصر المتنوعة للوحدة العضوية تعبر كل منها عن الكلية(١١٨) تكمن ماهية كل شكل وكل فن راق في علاقتهما بالكل. وبهذا فتلك غاية مطلقة على الرغم من كونها مجانية[...] ولهذا تكون كل الاعمال عملاً واحداً، وتكون الفنون فناً واحداً، وكل القصائد قصيدة واحدة. فكلها تبحث عن الشيء ذاته، الواحد في حضوره الكلي ووحدته التي لا تتجزأ على كل قصيدة، وعلى كل عمل ان يدل على الكل، يدل عليه واقعاً وحقاً–وهكذا ان يكون حقا من خلال **المعنى** والابداع (nachbildng) هذا الكل، بقدر ما أنه، باستثناء الوجود الأسمي (das hohere)الذي يوجه نحوه (deutet) وحده المعنى يوجد ويكون وجوداً واقعياً(١١٩).

جـ)المفهوم بوصفه مبدأ تطور: ليس المبدأ العامل للتطور العضوي الا مبدأه الروحي الداخلي، اي مفهومه. نعثر هنا من جديد على الماهوية حيث لا يكون الوجود الفعلي (das wirkliche) الا الانتشار الذاتي للمفهوم. وهكذا، وابتداء من الصفحات الاولى لمؤلفه(تاريخ الادب الاوروبي) (١٨٠٣–١٨٠٤) يؤكد شليغل ان المفهوم الملائم للادب لا يعطي الا في

داخل تطور تاريخ الادب وعبره بحيث لا يكون كل تعريف مجرد إلا تعريفاً افتراضياً: «قبل الشروع بعرضنا التاريخي لا بد من ان يسبقه المفهوم المؤقت لما هو الادب، والاشارة الى اتساع الكل الذي يشكله وحدوده، لايمكن لهذا المفهوم إلا أن يكون مؤقتاً بقدر ما يكون المفهوم الكامل تاريخ الادب ذاته»(١٢٠).

د) **الغائية الداخلية**: تصدر مباشرة عن ماهوية النظرة التاريخانية صدور الاجزاء عن الكل بوصفه مبدأ غائياً داخلياً أكان ذلك من الجانب الصوري (الشكلي) ام من جانب الوجود-هناك للتجسيدات التطورية. كذلك في بُعْد الحضور المشترك لا توجد الاجزاء الا عبر الوحدة العضوية ومن اجلها. وفي بُعْد التكوين التدريجي يكون انتشار العضويةوفقا لتجسيدات تاريخية متتالية محددة مسبقاً برمتها من قبل الوحدة الداخلية. يستبعد مبدأ الغائية الجوانية كلّ سببية متعدية، وخارجية: فالغائية التطورية للعضوية تتطابق مع الانتشار الذاتي لماهيتها ولايمكنها أن تصير إلا ما هي عليه دائماً في منشئها دون الخضوع الى ادنى تأثير خارجي.

في ميدان شرح الوقائع الثقافية تسمح النظرية العضوية بالجمع بين فكرة تطور ضروري وفكرة تطور «حر» لانه يتعين بماهية داخلية. تزعم الرومنسية تجاوز كانط الذي اكد أن ليس بإمكاننا ان نحظى على غير البداهة السلبية للحرية، تحت شكل غياب تحديدات خارجية وانه من المستحيل بناء نظرية تكون الحرية مبدأها المكوِّن. ان النظرية العضوية بمقدار ما تجيز مطابقةالحرية مع التحديد الداخلي تقدم اذن المبدأ المكوِّن الذي تحتاجه الرومنسية من اجل التحليل التاريخي-الفلسفي لمجال الوقائع الانسانية.

ان نموذج النظرية العضوية هذا ذو سيادة مطلقة في مشروع تاريخ الادب على المستوى التزامني والتاريخي. وبفضل النزعة التاريخية يتغلب النموذج التاريخي الا ان الوظيفةالعضوية المتزامنة لا تلعب من جراء ذلك

دورا اقل على مستوى تحديد الوحدات الاصغر لتاريخ الادب . تكون هذه الوحدات الاعمال الفردية : فتاريخ الادب هو تاريخ الاعمال الأدبية يصدر هذا التصدير للعمل في وحدةاصغر وفقا للمبدأ القائل بأنه عضوية مغلقة. وهكذا يمكننا ان نقرأ في (حديث حول الشعر) : « لا يصير العمل (الادبي) عملا الا بتكوينه لكل يكتفي بذاته» .

ان الفكرة التي تقول بأن الموروثات الادبية هي تتابع للاعمال ، او بشكل ادق ، تشكل الفكرة التي ترى انه حتى يتسنى لنا فهم تشكل الموروثات الادبيةينبغي ترتيبهاوفقا لتاريخ الاعمال (تشكل) جزءاً من تلك البداهات يصعب علينا التراجع عنها لكن الذاكرة الثقافية لم تكن طوال الجزء الأكبر من التاريخ الغربي ذاكرة اعمال بقدر ما كانت ذاكرة «مختارات» ، ذاكرة نصوص نموذجية ، وأجزاء نموذجية .

لقد ذكر ميشيل شارل [١٢٢](M. Charles) ان التصور الذي يرى الموروثات الادبية تنتظم في تتابع اعمال يقتضي وجود مكتبات واسعة يمكن الوصول اليها دون عناء . ولكن لم ينشأ مثل هذا الطراز بشكل راسخ الا بالتزايد الكبير لتنقل الكتب نتيجة لاختراع الطباعة . قبل ذلك ، اي خلال العصر القديم والعصر الوسيط كانت المكتبة الموجودة (ما عدا الاستثناء) خاصة وناقصة جداً : لقد كان النموذج السائد بالاحرى نموذج الذاكرة الفردية ، «مكتبة فكرية» كانت منظمة وفقا لفئات تحليلية (على سبيل المثال بلاغية) اكثر مما كانت منظمة وفقا لتتابع الاعمال المتصورة بوصفها كليات ، وفقا «لسمات» (اسلوبية تتصل بالموضوع الخ . .) اكثر من انتظامها وفقاً لبنى فردية للمجموع . لا ريب ان الاعمال بوصفها كذلك كانت موجودة : الا انه كان ينظر إليها بحيث لاتقع وظيفتها المنمذجة على مستوى «وجودها-كعمل» بمقدار ما تقع على مستوى بعض سماتها الخاصة . بقول آخر لم يكن تشكل الموروث الادبي ذاته يستند ، كما هو الحال اليوم ، الى

نفاذ العمل الفردي الكلي والمغلق. ان تاريخ الادب، وعبره الادب بوصفه تمثيلاً عقلياًللوقائع الادبية المتصورة بوصفها عضوية مغلقة ووحدة اساس زمني: ولايسعه (تاريخ الادب) من جراء ذلك بالطبع ان يضع في حسابه التغير التاريخي للوحدات السديدة على المستوى نفسه لتشكل الموروثات الادبية. ومنه بشكل خاص التناول المحرّف للموروثات الادبية الشفوية، التي يستحيل ارجاعها الى مفهوم العمل، حتى وان كان مفهوم عمل جماعي او مغفل.

ان الجانب الثاني المهم للوظيفة التزامنية للنظرية العضوية يخص العلاقات بين الفعاليات الادبية الموجودة معاً في زمن ما: ان الادب بوصفه كلية التعبيرات الروحية لحقبة معطاة يشكل وحدة عضوية. كما نعرف ذلك الشعر هو الروح والمبدأ المحيي لهذه العضوية. وهكذا في مقاله «الادب»(١٨٠٣) ينبه شليغل: «سيكون الشعر مركز أنظارنا وهدفه. انه بالفعل الموقع الذي يشغله بالفعل في رأينا داخل الكل المتشكل من الفن والعلم. ليست الفلسفة الامنهجاً يؤسس الفكر السليم، اي الفكر الالهي- فكر يكون بشكل دقيق ماهية الشعر، فالفلسفة اذن درب اعداد وحسب، و اداة ووسيلة لبلوغ ماهية الشعر. [...] نرى اذن ان الشعر هو اول الفنون والعلوم كلها وانبلها، لانه هو ايضاً علم، بالمعنى الاكثر امتلاء للكلمة، العلم الذي سماه افلاطون الدياليكتيك، وسماه يعقوب بوم (J.Bochme) حكمة الالهة اي علم الحقيقة الوحيدة. تتناول الفلسفة الموضوع نفسه، ولكنها لا تتناوله الا بشكل سلبي وعبر تقديم مباشر له بينما يصير كل تقديم ايجابي لا محالة شعراً[١٢٣]. كما نوفاليس، يعتقد شليغل اذن ان وحدة العلوم والفنون حول الشعر ممكنة لانها كلها لها في نهاية المطاف المضمون نفسه وهو معاً ما هية الادب ومبدأ تطوره الذاتي: «الحقيقة الحقة الوحيدة»، اي اما الـ hen kai pan (شليغل الشاب) واما التعالي الالهي (لشليغل الكاثوليكي).

لكن النموذج العضوي لا ينتشر بكل قوته الا في البعد الزمني: فيه تظهر الجوانب العضوية المختلفة المتزامنة بوصفها لحظات في زمن جامع. يمكننا تمييز اربعة مستويات على الاقل:

١ - مجموع اعمال الكاتب: يشكل هذه المجموع كلية عضوية زمنية بمعنى انه يعبر عن التكون (Bildung) الفني التدريجي لمؤلفه. بقول آخر، تقوم الوحدة العضوية لعمل مؤلف بجملته على الصفة العضوية لتطوره الروحي: «الفن يكونٌ ولكنه هو ايضاً مكوَّن ذلك لأن الذي يكوِّن هو كلية عضوية كما هو المكوَّن، وذلك بقدر ما هو فنان بالمعنى الدقيق. لكل فنان تاريخه: والمهمة الاولى للعلم المسمى بالنقد هي فهمه وشرحه، وعرضه وحتى الان بحثوا اكثر مما وجدوا. اننا على صواب حين نهتم بما هو مكوَّن(des Gebildeten)، واكثر من ذلك انه الشيء الوحيد الذي يهم هذا الذي سما الى تأمل الكل، تأمل الحقيقة في وحدتها مع الجمال[١٢٤] وهكذا فالمجموعة التي تشكل الاعمال المتتالية لمؤلف ليست مجرد تلاحق زمني، بل تاريخاً عضوياً حقيقياً لانها تعبر عن تاريخ روحه. عندما يذكر شليغل انه «لايمكن فهم عمل ما بشكل كلي الا اذا اعيد وضعه داخل نظام الاعمال الكاملة للفنان»[١٢٥]، علينا إدراك ان النظام موضوع السؤال يكون على الدوام نظاماً تاريخياً-عضوياً، . ان قاعدة التطور العضوي لا تصلح بلاريب لكل المؤلفين، بل وحسب لهولاء الذين يتصفون بـ«ميل موضوعي» اي هؤلاء الذين تستجيب سيرورتهم المبدعة لضرورة جوانية. ويضعهم شليغل في مواجهة مؤلفين من امثال جاكوبي وكانط! وليس لديهم مشروع فهم ذاتي (absicht) بدلا من ميل (tendenz)، اي ان اعمالهم لا تصدر عن ضرورة غائية جوانية (وهي على الدوام ضرورة حقبة ادبية معطاة) ولا تعبر الا عن تنظيم شخصي خاص.

٢ - التطور النوعي: يصدر عن غائية جوانية يمكن متابعة سيرورتها عبر ثلاث مراحل-يجدها شليغل في كل الانواع: في النمو الاولي للبذرة،

ثم الازدهار، فالموت. وبما انني سأعود فيما بعد بشكل اكثر تفصيلاً إلى اشكالية النوعية. سأكتفي هنا بذلك.

٣ ـ التطور الادبي لحقبة تاريخية: بمقدار ما يمتلك الأدب مبدأه الداخلي الخاص فإنه يتبع دورة عضوية: لا تشكل كل الكتب في حقبة واحدة الا كتاباً واحداً. يؤكد شليغل في كتابات شبابه ذات النزعة الكلاسيكية، وايضاً في بعض النصوص المعاصرة في مجلة (Athenaeum) ان الشعر القديم وحده تابع تطوراً عضوياً منجزا: «[...] كل القصائد الكلاسيكية للقدماء مترابطة فيما بينها، ويمتنع الفصل بينها إذ تشكل كلا عضويا واذا ادركناها جيداً فإنها لا تشكل إلا قصيدة واحدة الوحيدة حيث يتجلى فن الشعر بكماله»(١٢٧). اما فيما يتعلق بالأدب الحديث، فإن تطوره يقترب وحسب بشكل خط تماس من مثل هذا التكامل ولا يبلغه ابداً بشكل حقيقي: «بشكل مشابه (على) كل كتب الادب الكامل ان لا تكون الا كتاباً واحداً، وفي مثل هذا الكتاب سينكشف انجيل الانسانية والثقافة(١٢٨) (في حالة صيرورة ابدية) هذا التمييز بين الشعر القديم والشعر الرومنسي مطابق لتصورات يينا. ولكن بدءاً من ١٨٠٣، في مقالات «تاريخ الادب الاوروبي» يتَصور الادب اوروبي برمته بوصفه كلا عضوياً: «يشكل الادب الاوروبي كلا منسجما حيث ترتبط كل الفروع ارتباطاً وثيقاً، وحيث يتأسس كل جانب على آخر يشرحه ويكمله وتعبر هذه الصلات كل العصور وكل الامم حتى المرحلة المعاصرة»(١٢٩) واذن تتغير المجالات حيث يعتقد شليغل بإمكان تأسيس تصور موحّد للادب: الادب القديم اولاً، ثم الادب الاوروبي.

٤ ـ تطور الادب العام: يشكل العضوية الكلية للأدب، الدائرة القصوى التي تضم في داخلها كل الخصوصيات التاريخية. عند حديثه عن الحركة اللولبية التي تقود الناقد الى اكتشاف عضويات روحية اكثر فأكثر شمولاً، بمقدار ما يوسع مجال تحليلاته، يلاحظ شليغل: «لئن شئتم بلوغ الكل، لئن سرتم إليه، لن تجدوا يقينا حدودا طبيعية، ولا سبباً موضوعياً

يقودكم الى التوقف قبل بلوغكم المركز. هذا المركز ليس الا عضوية كل الفنون والعلوم، وقانونها وتاريخها»(١٣٠). ستجد هذه النزعة العضوية الشاملة تعبيرها الاكثر تعقيداً في «تاريخ الادب القديم والحديث». الا ان الامر يخص شمولية تتمحور حول دين الوحي حيث لن يكون للعلوم والفنون الا وظيفة مشتقة. وبالفعل سيسعى الى تصور الادب الشامل بمثابة انتشار تدريجي للوحي الالهي: يتصل الامر بشجرة تتفرع عبر التاريخ وعبر الامم؛ يشكل الوحي الالهي جذرها وتكون الفنون والعلوم اغصانها.

نعرف ان الرومنسية تأرجحت زمنا طويلاً بين رؤية خطية ورؤية دائرية للتاريخ: تستجيب الاولى للطوباوية الادبية التي نادت بها رومنسية يينا، وتستجيب الثانية للحنين الى الماضي الممثل جدا للرومنسية المحافظة لفترة ما بعد يينا. المسألة مهمة بالنسبة للنظام المعطى للنظرية العضوية: بالفعل يبدو ان هذه النزعة تتوافق بشكل خاص مع الرؤية الدائرية للتطورات التاريخية، وفقا لمخطط نمو وموت العضويات النباتية والحيوانية. في كتابات شليغل الاولى، على سبيل المثال في كتابه «حول دراسة الشعر الاغريقي» يعمل النظام النحوي على هذا الطراز العضوي: ميلاد، شباب، ازدهار، سن الرشد، الشيخوخة والخرف هي مبادىء تكامل الكل الادبي التاريخي. وفي الوقت ذاته لا يمكن تطبيق النموذج الاعلى ادب تم انجازه، بالمناسبة الادب القديم: ولهذا يتطابق التعارض بين الطبيعة وملكة الفهم وبين المتناهي واللامتناهي عند شليغل مع التعارض بين التطور العضوي والبناء الصنعي (kunstliche Bildung)(١٣١) ومع ذلك منذ هذا النص ذاته ترتسم الخطوط الاساسية لتناول شمولي للادب بعد القديم. وهكذا يلاحظ: «لئن انتزعنا الاجزاء المختلفة للشعر الحديث من سياقها ونظرنا اليها بوصفها كليات موجودة لذاتها فإنها تبقى مستعصية على الشرح. فهي لا تملك تماسكا ولا دلالة الا بعلاقة بعضها مع البعض الآخر. ولكن كلما أمعنا النظر في مجمل الشعر الحديث، كلما ظهر ببساطة بوصفه جزءاً من الكل(١٣٢).

ولكن ما طبيعة هذه الكلية؟ يرى شليغل ان ثقافة ملكةالفهم والانتباه إلى ما هو «مهم» سمتان سائدتان في الادب الحديث. غير ان هذين المبدأين لا يسمحان ببلوغ سببية موحدة: فهو يعارض بالفعل الوظيفة الجامعة للعضوية الطبيعية المرتبطةبغاية (ziel) غير محددة على الدوام، مع الخصوصية النوعية لمفهوم ملكة الفهم الذي يتضمن على الدوام خطة (zweck) محددة ولن يكون بوسعه إذن أن يعمل كمبدأ تكامل كلية عضوية (ذلك ان مثل هذه الكلية تمتلك على الدوام غائية غير محددة-نجد هنا من جديد صدى لنظرية العبقرية كما عرضها كانط)(١٣٣). وللتخلص من هذا المأزق سينتهي، في نصوصه اللاحقة، الى قبول نموذج عضوي مزدوج: نموذج العضويةالطبيعية، ذات الطبيعة الدائرية، ونموذج العضوية الروحية، الموعودة بتطور لا نهاية له. في حالة العضوية الروحية، سيحتل قانون التكامل التدريجي الموقع المشغول بقانون تتابع العصور في النموذج الطبيعي: سيحتفظ بمبدأ الوحدة الا انه سيضفي على محور تكامل لا ينتهي اكثر مما ينتهي على محور صورة دائرية مكتملة. ذلك هو تصور الوحدة العضوية الروحية التي تجعل نظرية الشعر الشامل ممكنة وتعيّن الانتقال من التصورات الكلاسيكية لشيلغل الشاب الى النظرية الرومنسية لمرحلة الـ (athenaeum).

سنلاحظ ان التصور المدافع عنه في مرحلة الـ(athenaeum) لا يضع في حسابه احتمالاً بديلاً: لعل بالامكان ان نرى ان الادب الحديث كما الادب القديم تماماً يخضع لنموذج الدورة الطبيعية، فكلاهما اذن متناهيان مع هذا الفرق البسيط: الادب الحديث، خلافاً للادب القديم، لم ينجز بعددورته. لئن لم يضع شليغل في حسابه هذا البديل فذلك لانه يناقض القضية المركزية للمثالية الذاتية التي كان يدافع عنها في تلك المرحلة: قضية

تقـدم لا ينتـهي لوعي الذات. وعلى العكس من ذلك، عندمـا يقـرر في السنوات الاخيرة من حياته، اعادة صياغة تصوراته التاريخية -الفلسفية داخل اطار محافظ وكاثوليكي سيدافع ضمنا عن هذه القضية لأنه سيتخلى عن فكرة تقدم لا ينتهي للتاريخ. في «فلسفة التاريخ»(١٨٢٨) يؤكد ان التاريخ لايخضع لمبدأ «الكمال اللامتناهي» بل لمبدأ «الدورة الطبيعية». والعصر الحديث لا يفقد من جراء ذلك كل خصوصية بالنسبة للعصر القديم: ان التاريخ العام هو دورة وحيدة بلا ريب، ولكن الامر يتصل بدورة لا تنتهي بالانحطاط بل على العكس من ذلك تنتـهي بالخـلاص؛ الانحطاط هو بالاحرى فترة وسيطة، فترة سقوط الانسان، ويقصد بذلك ان الصعود من جديد يبدأ مع ميلاد المسيح: ان العصر القديم، نظرا لكونه يسبق الحب المخلّص للمسيح، هو اذن مختلف بشكل عميق عن الفترة الرومنسية[١٣٤].

ترتبط اعادة الترتيب هذه التي يخضع شليغل لها تصوره للتاريخ بالتغيرات التي طرأت على الخيارات الايديولوجية الاساسية. الا انه بالامكان ايضاً ارجاعها جزئياً الى صعوبات ملازمة للنزعة العضوية في تصورها الزمني. وتصدر هذه الصعوبات بشكل اساسي عن واقع ان رؤية عضوية للتاريخ ملزمة بالنظر اليه انطلاقاً من اكتماله الواقعي اوالمفترض، اي في الحقيقة النظر الى الظواهر التاريخية انطلاقاً من فلسفة تاريخ تنكر ما هو مكون لكل تاريخ فعلي، الا وهو عدم اكتماله وصفته المفتوحة.

على الرغم من كل هذه الجوانب السلبية، تشكل النظرية بلا ريب اجابة عن مشكلة حقيقية. باسلوب ما، يولد تاريخ الادب من عدم الرضا عن النقد الادبي التقليدي. وعدم الرضا هذا مرتبط بالانتشار المتفجر للاتصال الادبي في نهاية القرن الثامن عشر، في المانيا بشكل خاص ونتيجة له عجز النقد عن تكوين ذاته كأداة ترشيح مؤسسية وناجعة للانتاج المعاصر. لئن حاولت المكتبة الالمانية لنيقولاي خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، احصاء كل مستجدات السوق الادبي الالماني بشكل مفصل، فإن هذا

الادعاء لا بد وان ينصرف تدريجياً نظرا إلى كمية الكتب المنشورة سنويا: اكثر من ألف عنوان منذ نهاية القرن الثامن عشر اكثر من ٤٠٠٠ عنوان في ١٨٢٠، اكثر من ٨٠٠٠ عنوان حوالي ١٨٤٠[١٣٥]. الظاهرة اوروبية: في حين انه بين ١٦٠٠ و١٧٠٠ نشر ٢٥٠,٠٠٠ كتابا في اوروبا ترتفع الكمية الى المليونين بين ١٧٠٠ و١٨٠٠ [١٣٦]إن عزوف فريدريك عن نشاطاته النقدية في ١٨٠١، ورفض شقيقه اوغست ويلهلم، في السنة ذاتها، الاستمرار في كتابة مقالات عرض الكتب (لقد كتب اكثر من ثلاثمائة مقالة ما بين ١٧٩٦ و١٧٩٩ لجريدة الادب[١٣٧]، يمهد لانتقالهما من النقد الى ممارسة تاريخ الادب واستبعاد كل ما سواه. ان تأكيد فريدريك القائل بأنه الاعمال التي لها علاقة مع العضوية الكلية للادب هي وحدها خليقة بدراسة الناقد يبين بلا ريب وظيفة النظرية العضوية هي ان يحل مكان العمل النقدي الوافي المستحيل بعد الان نموذج يسمح بانتقاء الاعمال (الادبية)بالاستناد الى محكات مؤسسة على النظرية المجردة للفن. وفي الوقت ذاته تعبير عن التبدل المؤسسي الهام: بعد الان سيفلت الادب اكثر فأكثر من محاولات ادارة نقدية واعية، تحكم صورته بشكل اساسي تموجات السوق[١٣٨] وتموجات ذوق مغفل بشكل كبير. وترد الرومنسية على هذه الاستحالة لتأسيس نموذج ادبي معاصر عن فاعلية حكْمية عامة تكون وافية بشكلين: اولاً بادخال تمييز يزداد قوة بين الادب العظيم والادب الجماهيري، وثانياً بالرجوع الى اعمال الماضي والى بناء نموذج تاريخي. وفي الوقت ذاته يتهيأ تمييز جذري بين الفعالية النقدية اليومية وبين نقل الارث الادبي، الاولى تنتهي الى المسلسل الادبي، والثاني الى التأسيس الجامعي لتاريخ الادب .

(القديم والحديث):

في تاريخ للادب كما يضع شليغل برنامجه-والامر يتم على النحو ذاته في النظامين الفنيين عند شليننغ وهيجل-يلعب التمييز بين العصر القديم

والعصر الحديث دوراً اساسياً. فهو يستجيب لثنائية اونطيقية: «القديم» و«الحديث» هما اسلوبان في الوجود متباينان بشكل جذري.

ان الفصل التاريخي بين القديم والحديث، هو بذاته، بناء شيدته المسيحية الناشئة التي كانت ترمي الى التفرد بالنسبة للماضي الوثني: ان ميلاد الدين الوحيد الحق كان عليه ان يستجيب لانفصال كلي عن الماضي، ورفض كل استمرارية. بقول آخر، يشكل الانفصال قطعة رئيسية للتصور الذاتي للعصر المسيحي الناشيء. فهو اذن مبني انطلاقاً من واحد من هذين الحدين لا انطلاقاً من موقف حيادي. وعلى الرغم من وظيفته الدينية، فإنه ايضاً يخص الشعر، منذ صياغته الاولى.

يدين بعض المسيحيين الاوائل بالفعل الشعر بوصفه كذلك. ويستعيدون، بطريقتهم، الاتهام الافلاطوني للشعر: يوصف الشعراء بالكذابين لانهم يتكلمون عن آلهة وثنية، اي عن كيانات غير موجودة. ويرجع هذا الاهتمام اساساً الى الشعر الملحمي والغنائي. ففكرة امكان شعر مسيحي ملحمي او غنائي-واذن شعر «حق»-لم ينظر فيها كما يبدو لهذه الادانات المبدئية. النقد الاخر لا يتوجه للصفة الكاذبة للشعر بقدر ما يتوجه لاثاره المشؤومة التي قد تصدر عن محاكاة اعمال تمكن ادانتها: النوع المصوب نحوه هو التراجيديا التي يضعها بعضهم في الكيس نفسه الذي توضع فيه العاب السيرك(١٣٩).

الا ان الادانات الاجمالية ستبقى قليلة بشكل عام. الفكرة الاكثر انتشارا هي الفكرة القائلة بوجوب وضع الشعر المسيحي مكان الشعر الوثني بدون ان يكون هذا الشعر بالضرورة شعراً دينياً بشكل صريح: ولئن حق ان الشعر الاول في الكنائس الشرقية الذي يجابه به المسيحيون الموروث الوثني هو شعر الطقوس الدينية، فإن الاعمال الاولى للمسيحيين الغربيين لا تؤدي وظيفة دينية. يبقى المهم وهو قناعة كل مسيحي بأن الشعر المسيحي يغني

الحقيقة حيث لا يقول الشعر القديم الا كذباً. ولكن غالباًما يُفْصل بين المضمون و الشكل: فالعديد من الكتاب يميل الى القبول بالنماذج الوثنية بوصفها نماذج شكلية. ان مسألة شرعية مثل هذا التمييز (وما يتضمنه من تنازل للشعر الوثني) يتضمن منذ ذلك الحين كل الجدال بين القدماء والمحدثين.

وعليه فإن الانفصال بين العصر القديم والعصر الحديث منغرس في الرؤية المسيحية للتاريخ: بقول آخر، يرجع التعارض-المفترض فيه كونه تعارضاً ادبياً خالصاً-بين الشعر القديم والشعر الحديث، في الحقيقة الى قراءةمسيحية للتاريخ الاوروبي؛ ان الرومنسية، برؤيتها في ميلاد المسيحية الازمة الحاسمة للتاريخ العام، بما في ذلك المجال الفني، تقبل (الرومنسية) صراحة بتأسيس الانفصال بين العصر القديم والعصر الحديث على هذه القراءة.

ان الجدال بين القدماء والمحدثين يتعذر تصوره الا في هذا التصوير المسيحي للتاريخ. لئن ظهرت هذه الخصومة التي بدأت في عصر النهضة وكأنها في غير مكانها بالنظر الى الاشكالية الدينية للعصر الوسيط فما ذلك الى لانها تزداد ميلاً الى تجاهل اساسها الخاص، لقد اكد هانس روبر جوس (H.R.Jauss) بشكل سديد جداً ان الرومنسية تغلق بشكل ما تاريخ الخصومة وقد تمكن من ذلك لانه اعاد وضع المناظرة على المحور: ان الاساس اللاهوتي للثنائية، الذي غالباً ما كان يضيع في جدالات الكلاسيكية، ينبثق من جديد بكل قوته ويجد نفسه مسوقاً الى «حل» فلسفي، لان الانفصال مؤسس اونطيقيا(١٤٠).

مذ نتصور التطور الادبي (او تطور الفن) في اطار الانفصال بين العصر القديم، والعصر الحديث تتخذ مسألة العلاقة بالماضي شكلاً خاصاً تماماً. وهكذا لا يمكن للمدافعين عن محاكاة (imitatio) القدماء ان يقتصروا على الحجة المقدمة من قبل التقليديين في ثقافة غير منقسمة والتي تقترح

متابعة العمل كما كان في الماضي. في اطار الخصومة بين القدماء والمحدثين فإن الماضي موضوع البحث مفصول بالفعل عن الممارسة الراهنة بقطيعة. بالنسبة للمدافعين عن القدماء، هذه القطيعة بالذات هي التي تبرر المحاكاة نظرا لاستحالة ارجاعها الى النقل التقليدي بل يتضمن فكرة فرق مبدئي بين النموذج المقلدً والممارسة المقلّدة. ما من شك ان تبرير هذا الفرق المبدئي يمكن ان يتغير. ففي القرن السابع عشر اكتسب التبرير شرعيته في الاشياء الاساسية بحجج عقلانية: علينا محاكاة القدماء، لان انتاجهم الشعري يتفق مع مقتضيات العقل. ان وضع فكرة الطبيعة في القرن الثامن عشر سينتهي الى تغير المحاجة الذي تشهد عليه الكتابات الكلاسيكية لشليغل الشاب-وكان قد سبقه وينكلمان -بدون لبس: علينا محاكاة القدماء لان شعرهم يكون عضوية طبيعية كاملة، اي لانه يعرض كل سمات ادب تطور بفضل طبيعته الداخلية. التغير مهم لان وزن المحاجة لم يعد يقوم على امتياز بعض الانتاجات الفردية بقدر ما يقوم على التكامل والتماسك الداخليين لحقبة تاريخية للانسانية: الادب القديم هو الادب بامتياز.

اما المدافعون عن العصر الحديث فإن البنية الثنائية للرسم التاريخي تحول دون لجوئهم الى فكرة تقدم تاريخي مستمر يقود من العصر القديم الى العصر الحديث. لئن وجد تقدم فلا بد ان يكون منفصلاً: هكذا تؤكد الترجمة «الدينية» للحداثةفليس بوسع المسيحية ان تخضع لنماذج وثنية (حجة استخدمت بشكل خاص للدفاع عن ادخال المسيحي الرائع في الشعر الملحمي)، اما الصورة «العلمانية» فيما يخصها فإنها تضع الصفة البدائية للعصر القديم في معارضة انوار العقل وهي انوار العصر الحديث. بشكل مفارق، يعزز الاساس الديني الموقف الممعن في الحداثة للقطيعة اكثر ما يعزز الموقف الداعي الى محاكاة القديم ذلك ان الموقف الاول وحده يحمي البوز الجدلي الموجه ضد القديم الذي كان الدافع الاول لتكوين المخطط.

يعارض شليغل بدوره بين العصر القديم والعصر الحديث كما يعارض بين عصر الطبيعة وعصر العقل. يذكر ايخنر (H.Eichner) انه تحت شكل التعارض بين الابداع العفوي والابداع الذي توجهه النظرية كان التمييز امر شائعاً في المانيا-ولكن ايضاً في اوروبا-عندما يتبناه شليغل. وفي الفترة نفسها وسعه فريدريك شيلر في كتابه «رسائل حول التربية الجمالية للانسانية»(١٧٩٥) وفي كتابه «حول الشعر الساذج والعاطفي» (١٧٩٥-١٧٩٦) ولكن في مسعى مختلف الى حد كبير.

وغالباً ما يعارض شليغل في دراساته حول الادب القديم بين السمة الموضوعية للادب القديم وصفة «ما يسترعي الاهتمام» في الادب الحديث. وبينما يكون الادب القديم ذاتي الغاية بشكل خالص، شعر الجميل، اللعب والمظهر، فإن الادب الحديث، على العكس، لا تكون غايته في ذاته: فهو يفترض وعي القطيعة بين الواقعي والمثالي ويتصف بالاهتمام الذي يحمله لتحقيق المثالي، وتجسده في الواقع[١٤١] ان صفة «ملفت للاهتمام» المطبقة على الادب الحديث تعني أنه متحيز وانه يسعى لغاية تتعالى على مجرد تجلي ظهوره الجمالي الخاص. في نصوص اخرى، خاصة في فترة الـ Athenaeum صيغت الثنائية بشكل آخر غير ان دلالتها لم تتغير: الشعر القديم شعر طبيعي، والشعر الحديث شعر صنعي، بمعنى انه يتأسس على التفكر وعلى الفهم. وفي اللحظة ذاتها، يشكل الاول (الشعر القديم) وحدة عضوية كلية، ولكنها متناهية، بينما الثاني، وان افتقر إلى الوحدة، ينتمي للامتناهي المثالي: «ان المصير السامي للشعر الحديث ليس الا الغاية الاسمى لكل شعر»[١٤٢]، اي «الجمال المطلق، الدرجة القصوى من الكمال الجمالي الموضوعي»[١٤٣].

ان التعارض الذي يقيمه شيلر بين الساذج والعاطفي يستعين بالمحكات ذاتها. الادب الساذج ادب طبيعي وعفوي يعبر دائماً وحيثما كان عن

الحساسية نفسها كما تصدر عن وحدة معاشة للطبيعة الانسانية وخلافا لذلك، يولد من القطيعة بين الطبيعة والثقافة: اضاع الانسان الطبيعة، وهو يعي هذا الضياع و-بالشعر-يسعى إلى إعادة الوحدة الاصلية. وعليه يحكم التفكر الشعر العاطفي: يقوده على الدوام وعي ضياع، واهتمام بمثل اعلى، اي انه يعبر دوما عن حساسيات نوعية، أكانت هجائية، (كفاح ضد الواقع المتناهي) ام كانت مراثي (تصور الوحدة بوصفها اصلاً مفقوداً او بوصفها مثلاً أعلى آت): «لقد منحت الطبيعة الشاعر الساذج خطوة العمل دوماً بوصفه وحدة غير مجزأة وان يكون في كل لحظة كلاً مستقلاً وكاملاً، وان يجسد في الواقع الانسانية وفقا لمضمونها الكامل. لقد منحت الطبيعة للشاعر العاطفي القدرة او بالاحرى طبعت الرغبة الحية في استعادة الوحدة التي ألفتها فيه الحياة المجردة واعادة الانسانية الكاملة اليه، والانتقال من حالة متناهية الى حالة لا متناهية وذلك بمصادرها الخاصة(١٤٤) كما عند شليغل يدفع الشعر الساذج كماله بصفته المتناهية بينما يكفّر الشعر العاطفي عن عيوبه بالصفة المطلقة لمثله الاعلى: نعرف أن كل واقع يكون ادنى من المثل الاعلى، كل ما هو موجود محدود، بينما يكون الفكر بلا حدود. فالشاعر الساذج يعاني هو ايضاً من هذه المحدودية التي يخضع لها كل واقع محسوس بينما، على العكس، تقوم الحرية غير المشروطة لملكة ابداع المعاني بخدمة الشاعر العاطفي. ونتيجة لذلك يؤدي الفكر مهمته بلا ريب، الا ان المهمة ذاتها هي شيء متناهي، أما الشعر فلا يؤدي مهمته تماماولكن مهمته هي مهمة لا متناهية(١٤٥).

لئن التقى وصف شليغل للفروق بين القديم والحديث مع وصف شيلر للفروق بين الساذج والعاطفي، الا ان نظام الثنائيةليس نفسه لدى المؤلفيْن. فالثنائية عند شليغل تشكل قطبي المخطط التاريخي الدياليكتيكي: التعارض بين نوعي الشعر يستدعي تخطيهما في تركيب مصالح(١٤٦). منذ كتاب (studium Aufsatz) توجد فرضية تأليف تاريخي متوقع بين الشعر القديم والشعر الحديث، تأليف يخضع «للقوانين موضوعية على غرار الشعر

الكلاسيكي» (١٤٧). كما انه يشير منذ ١٧٩٦ الى البعد الديني للعصر الحديث. في عرض لمؤلف هردر (Herder) يشير بالفعل الى أن الرغبة بتحقيق «الملكوت الالهي» هي القاسم المشترك لكل شعر العصر الحديث(١٤٨). في مرحلة الـ (Athenaeum) تصير الثنائية بين العصر القديم والعصر الحديث جزءاً مكوناً لاونطولوجيا تاريخية عامة، وتتطابق، من جراء ذلك، مع التعارضات الفلسفية بين الموضوعية والذاتية، بين الواقعية والمثالية، الخ... وفقا لهذه القراءة الفلسفية، لا يقوم الشعر الا بالتعبير عن الاتجاهات الخاصة بعصره وتحقيقها: وهكذا يكون الادب القديم موضوعياً، محدوداً وواقعياً بينما يكون الادب الحديث لا متناهياً، ومثالياًويعلي من شأن الذاتية. ان الفرق المهم الوحيد عن التصورات المدافع عنها في مرحلة (studiun Aufsatz) يكمن في تعزيز القطب الثاني للبنية الديالكتيكية: يتوقف تصور الشعر القديم بوصفه النموذج الكامل للفن، وينشأ الشعر الحديث بالتكافؤ معه وتتضمن وحدتهما في الشعر الرومنسي العام تفسيرا مقابلاً.

الصورة عند شيلر تختلف اختلافاً كلياً. فميلاد المسيحية لا يتدخل: وكذلك التعارض بين الساذج والعاطفي ليس التعارض بين القديم والحديث، بل هو بشكل اكثر خصوصية تعارض الطبيعة الاغريقية (وليس القديمة) مع كل الثقافة العقلية اللاحقة للعصر الذهبي الاغريقي. ان الفكرة المركزية لدى شيلر هي فكرة استلاب الطبيعة التي لا تتسجل داخل دياليكتيكية تاريخية، بل داخل تطور خطي: لا يوجد انقلاب ولا تأليف جدلي. ومن جانب آخر الشعراء، وأيا كان العصر الذي يكتبون فيه، يتناولون موضوعاً واحداً هو على الدوام الموضوع نفسه، الا وهو الطبيعة. ينجم عن هذا انهم في عصر العقل لا يعبرون عن مبدأ اساسي لعصرهم بل يعارضونه لان عليهم، بضغط ملازم لفاعليتهم **الشعرية** ان يعرفوا انفسهم دائماً بالنسبة للطبيعة. لا يوجد اذن، كما هو الامر عند شليغل ، تطابق ضروري او تحصيل حاصل بين مبادىء حقبة ما وشعرها : بمقدار ما ان الطبيعة، في اختفائها من الحياة

الانسانية، وتتوقف عن حضورها في التجربة الانسانية وفي الذات العاملة والشاعرة، نراهاتظهر في عالم الشعراء بصفتها معنى وبصفتها موضوعاً[...] (يكون الشعراء في كل مكان ومن خلال مفهومنا للشعر، حراس الطبيعة). و حيث لا يتاح لهم ان يكونوا كذلك بشكل تام او حيث يعانون في ذواتهم من الأثر المدمِّر للاشكال التعسفية والمصطنعة او ايضاً (هناك حيث كان عليهم الكفاح ضد هذه الاشكال) يظهرون بوصفهم يشهدون للطبيعة ويثأرون لها. فاما أنهم سيكوِّنون طبيعة، واما سيبحثون عن الطبيعة المفقودة، وينتج عن هذا اسلوبان شعريان متباينان كل التباين يستنفذان كل مجال الشعر ويقدران امتداده. (كل الشعراء، اذا كانوا حقاً شعراء ينتمون حسب الزمان، بازدهارهم او حسب الظروف الجائزة التي تمارس تأثيراً في ثقافتهم العامة وفي الاستعداد العابر لنفوسهم)، ينتمون الى فئة الشعراء الساذجين او الى فئة الشعراء العاطفيين[١٤٩]. خلافاً لشليغل لا ينطلق شيلر من تشييد تاريخي، بل من مفهوم، من استنتاج قبْلي للجمال وللشعر. من ناحية اخرى، ليس من طبيعة الشعر، الساذج او العاطفي ان يكون التعبير المباشر لعصر يحدده بالضرورة: يوجد انفصال متبادل بين المحددات التاريخية ونوعية «الاسلوب» الشعري. وبفضل هذا الانفصال يمكن للتاريخ ان يؤثر في الشعر، كما يمكن ان تؤثر فيه الظروف الطارئة. لئن كتب الشعراء في عصر ثقافة العقل، فانهم لا ينسجمون مع روح عصرهم بل يعارضونها وذلك بالضبط بسبب التعريف القبْلي الثابت لفاعليتهم: فهنا اذن يكون التأثير برمته سلبيا. واخيرا، يلح شيلر على حقيقة ان التمييز بين الساذج والعاطفي ليس، بشكل اساسي، تمييزاً بين العصور التاريخية، بل بين «اساليب شعرية» [١٥٠]، ويذكر بأن نوعي الشعر وجدا في **كل** العصور وان ساد الشعر الساذج في اليونان القديمة وساد الشعر العاطفي في العصور التالية.

وهكذ اوريبيدوس هو شاعر عاطفي منذ ذلك الحين، بينما يبقى

شيكسبير ، وموليير وغوته شعراء ساذجين مع انهم في عصر يميز الشعر العاطفي باختصار ، لا يمكن ان يتناسب تفسير شيلر للثنائية مع رؤية تاريخية للشعر المعرَّف بوصفه تعبيراً عن روح العصر .

في مؤلفه «رسائل حول التربية الجمالية للانسانية» ، بعد ان عارض فيه الشعر القديم بالشعر الحديث ، ينتقل شيلر الى الاستنتاج القبلي للجميل وليس لبنائه التاريخ . ان الفن الاغريقي في نظره نموذج صوري مطلق ، اكثر مما هو مفهوم تاريخي . وعليه لا يرمي التمييز الذي يجريه شيلر بين الساذج والعاطفي الى تأسيس تاريخ للادب . وخلافا لذلك ، يرى شليغل ان الوظيفة النموذجية للفن الاغريقي تكمن اساساً في تاريخه : فتطوره يشكل ، كما نعرف ، عضوية كاملة «يكون تاريخها النوعي التاريخ الطبيعي الكلي للفن»(١٥١) .

لا يعني هذا غياب البعد التاريخي غياباً كلياً عند شيلر . غير ان تجاوز الثنائية يكون لدى شليغل من صعيد التأليف التاريخي الذي يمكن التنبؤ به منطقيا ، يظل لدى شيلر من صعيد مبدأ غائي . فوحدة القديم والحديث لدى شليغل ليست الا جانبا من مَعاد تاريخي عام ينتهي الى وحدة الحياة والشعر ، وارساء ملكوت الالهي على الارض : ولهذا بالذات يمر الحل النظري للخصومة بين القدماء والمحدثين الذي يقترحه عبر اعادة ادخال بعده الديني ودمجه في افق ، حلولي في بادىء الامر ، وكاثوليكي بعد ذلك . على العكس من ذلك ، يلح شيلر على حقيقةان المصالحة بين الواقع والمثل الاعلى لايمكن حدوثها على الاطلاق الا في ميدان المظاهر الجمالية ، وليس في الواقع الوجودي او التاريخي : فالمظهر الجمالي والوجود الواقعي منفصلان الى الابد (ewig) بحدود مطلقه(١٥٢) : «الدولة الجمالية» التي يتحدث عنها شيلر في نهاية الـ «رسائل حو ل التربية الجمالية للانسانية» هي معنى ناظم للوجود وليست المرحلة النهائية لسيرورة تاريخية ديالكتيكية . وفي اللحظة نفسها بدلاً من ان يجسد الشعر معاداً للواقع التاريخي يبقى بشكل اساسي

من صعيد فاعلية مستقلة اي فاعلية نوعية ومحلية: يضع شيلر كل امله في التربية الجمالية للانسانية التي تتيح لها في ميدان الظهور الجمالي، استعادة الوحدة الاصلية بين الاحساس والفكر وقد ضاعت نهائياً من مجال التاريخ الفعلي. على نقيض ذلك يرى شليغل في الشعر الحديث، كما في الشعر القديم مرحلة ضرورية في التحقق الذاتي للوحدة الشعرية-التاريخية المطلقة والمسجلة في الخصومة ذاتها بين القديم والحديث.

يوجد النظام النظري-التاريخي الذي يمنحه شليغل للشرح التاريخي في بنائه الجدلي. وينتشر هذا «البناء الجدلي» حول مفهوم «اللحظة الحاسمة» التي يفترض فيها احداث قلب التطور التاريخي. هذه اللحظة الحاسمة، هي اولا ميلاد المسيح، غير انها ايضاً اللحظة الحاضرة، حيث يكتب شليغل: الان فقط تعي الانسانية الدلالة الحقيقية للتاريخ العام والوظيفة التي يقوم بها ميلاد المسيحية. الفكرة موجودة منذ كتاب (studium-Aufsatz) وهي ليست التعبير عن الهوس الاغريقي لمؤلفه(كما كان يعتقد شيلر) بمقدار ما هي (ما العمل؟): بفضل انعطاف عبر الشعر القديم، يبتغي شليغل ان يطبع الاداب الحديثة بثورة كوبرنيكية، في مقدمته (١٧٩٧)، ويلاحظ: «لعل النص الاول يتناول الاداب الحديثة اكثر مما يوحي به عنوان المجموعة الحالية او يجيزه. غير ان علاقة الشعر القديم بالشعر الحديث، كما الهدف من دراسته، في المطلق، كما في عصرنا بشكل ادق ما كان بالامكان انشاؤها الا بعد توصيف للشعر الحديث مهما كانت درجة قصوره[١٥٣]. انه الساعة التي تلي دراسة الشعر القديم، وهذه الحاجات هي حاجات ساعة حاسمة حيث: تصير الفلسفة شعرا ويصير الشعر فلسفة: ويعالج التاريخ شعرا ويصير الشعر من التاريخ. حتى الاجناس الشعرية تتبادل تحديداتها: حالة غنائية للروح (stimmung) تصير موضوع دراما، مادة درامية صيغت بشكل غنائي. وتمتد هذه الفوضى [...] في مجال الذوق والفن برمته[١٥٤]. لقد دخلت الثقافة الشعرية في ازمة حاسمة، قد تكون مفيدة أو مشؤومة: غالبا

ما تخلق الحاجة الطارئة موضوعها الخاص. وعن اليأس يخرج هدوء جديد وتصير الفوضى اما لثورة نافعة أولا يمكن للفوضى الجمالية لعصرنا ان تضع رجاءها في مثل هذه الكارثة السعيدة؟ لعل «اللحظة الحاسمة» قد حدثت: فاما سيخضع الذوق لتحسن حاسم يحول الى الابد دون تراجعه ويقوده الى تقدم حتمي، واما سيسقط الفن الى الابد وعلى عصرنا ان يهجر كليا كل امل يخص الجمال واعادة بناء فن حقيقي[١٥٥]. في عام ١٧٩٩ توقفت فكرة عصر معاصر حاسم عن كونها املاً لتصير يقينا: لقد امسكنا بقطبي الانسانية ونحن في المركز. ان ما يوجد الان سيستمر بتعزيز نفسه ولكن لن يبق هناك عالم جديد، ولا مرحلة لاحقة، اننا نعيش العصر الوسيط الاقصى [١٥٦] سيستعيد الفكرة ذاتها في ١٨٠٤: «لم يبدأ العصر بعد، انه يتأهب. فنحن الان لا نحيا داخل عصر، بل في ظلمة الفوضى لزمن وسيط»[١٥٧].

ان فكرة «لحظة حاسمة» ترتبط بخاصتين للقول لدى شليغل: وجهها البرامجي ووجهها التاريخي. يوجد الاول بشكل خاص في فترة الـAthenaeum انه يجعل من رومنسية يينا نموذج طليعيي الحداثة للقرن الثامن عشر. الوجه الثاني ماثل في كل نصوص شليغل، في الفترة الكلاسيكية كما في فترة يينا او بعد اعتناقه الكاثوليكية. يبدو ان النظرية التاريخية لا يسعها الاستغناء عن هذه الفكرة القائلة بأن اللحظة الحاضرة، اللحظة المعاصرة للفيلسوف المؤرخ، لا يسعها الا ان تكون لحظة حاسمة: أتعلق الامر بالثورة الجمالية لرومنسي يينا، ام بمرحلة المعرفة المطلقة لدى هيجل، وتكوين الانسان المتفوق عند نيتشه او، صورة سلبية لعصر النثرية المنجزة عند الرومنسيين المتأخرين او ايضاً بعصر «الخطر الاقصى» عند هيدجر-استمرار الفسحة ذاتها يجعلنا نحلم.

لن اتوسع اكثر في اشكالية القديم والحديث لدى شليغل. يكفي انني بينت انها تضطلع بوظيفة بناءة في التصور الديالكتيكي للتاريخ والادب وانها تقوم على قراءة مسيحية للتاريخ. هذه القراءة ضمنية في الدراسات

الكلاسيكية للسنوات ١٧٩٤-١٧٩٧ حيث ما يزال الموضوع يقتصر في جزئه الاكبر على الدائرة الادبية، غير انها ستصير صريحة في مرحلة يينا وتنضم للمقولات الفلسفية للمثالية الناشئة لتهيء السبيل لطوباوية الشعر الكلي: عندها لم يعد التعارض الادبي بين القدماء والمحدثين الا مجازا لشرح اونطيقي يقسم التاريخ الى قسمين في علم معَاد تاريخي-اونطولوجي. الامر الذي سيلعب دورا مركزيا في كل ارث الفكر المجرد للفن الذي لا يقوم الا بتحذيره بدلا من وضعه موضع السؤال كما سيمكننا ان نلاحظ ذلك عند تحليل مواقف نيتشه وهيدجر.

نظرية الاجناس:

في تاريخ نظرية الاجناس الادبية، عرفت رومنسية يينا بشكل اساسي بثلاثيتها الديالكتيكية للملحمة، والغنائية، والدراما. نعرف ان هذا التصور المفهومي استعيد من قبل المثالية الموضوعية ليصير في النهاية الموضوع الدارج للدراسات الادبية الغربية. وغالبا ما يعود امحاؤها القريب الى تلاشي الاهتمام المتزايد لمسألة الجنس **الادبي** بصفتها كذلك، اكثر مما يعود الى موقف ناقد يخفي مستبقات النظرية الثلاثية(١٥٨).

ان ما يستوقفني هنا بشكل خاص هو **وظيفة** نظرية الجنس الادبي في مشروع تاريخ الادب. وعليه لا تهمني الثلاثية بما هي كذلك، بل بنظامها الابستمولوجي. بهذا المعنى تتساوى مع التصورات المفهومية البديلة المقترحة من قبل الرومنسيين وهي من الزاوية التاريخية اقل نجاحا. من هذه التصورات عديدة: دون التحدث عن التنويعات المتعددة في تقسيم الاجناس المختلفة بالنسبة للمقولات الفلسفية، للموضوعية، والذاتية، نجد ثلاثيات توقفت عن استعمال جدلية الموضوعي والذاتي، ولكنها تستخدم مفاهيم مستعارة من فلسفة الطبيعة: الملحمة بوصفها كيميائية والشعر الغنائي بوصفه آلية، والدراما بوصفها عضوية، او نظم باربعة حدود(١٥٩)، الخ.. كل هذه التصورات المتفاوتة في درجة اقناعها تشغل الوظيفة نفسها في

استراتيجية تاريخ الادب. لن اطيل اذن حول مزايا ومثالب كل منها وحدها ولن ارجع بعد الان الى الثلاثية وقد صارت معيارية وذلك من اجل تبسيط المحاجة.

في مشروع تاريخ الادب تتدخل نظرية الاجناس في التصور التزامني وفي التصور التزمني للوحدة العضوية. عندما نحلل تصورات شليغل نلاحظ بالفعل أن تصور الاجناس يتم بوصفها نظاما مفهوميا مغلقا وفي الوقت ذاته بوصفها تتابعاًتاريخياً ضرورياً. في نصوصه النظرية يقترح شليغل بشكل اساسي نظما متزامنة، بينما يتغلب الجانب التزمني التطوري في دراساته التاريخية. ضمن منطق النظرية التاريخية ينبغي ان يكون هذان الوجهان متكاملين بمعنى ان تحديدات الماهية (النظام المتزامن) يفترض تطورها تاريخيا (في نظام زمني تزمني). ومع ذلك نلاحظ ان شليغل يلقى صعوبات جمة في دمجهما داخل رؤية موحدة: يعود هذا اساساً كما سنرى، الى تداخل بين مبادىء تصنيف وفقا للجنس وبعض النتائج الصادرة عن ثنائية العصر القديم والعصر الحديث. ولما كان شليغل اقل براعة في تناول جدلية متعددة الابعاد مما سيكون عليه هيجل فانه لن يتوصل ابدا الى دمج حقيقي لهذين النظامين المتعارضين ضمن وحدة. لعل هذا الاخفاق هو الذي سيقوده في دراساته الادبية لمرحلة ما بعد-يينا الى تخفيف ادعاءاته النظرية لصالح سرد تاريخي- زمني.

تقدم نظرية الاجناس الادبية لدى شليغل مبدأ تصنيف اساسي يسمح ببناء الادب ضمن كل عضوي: الاجناس **هي** الادب، مما يتضمن انتساب الاعمال الادبية الى اجناسها او التعبير عنها. ستستغل الدلالات المرافقة الحيوانية والنباتية للمفهوم بلا تحفظ (بشكل خاص في التقاليد التطورية للنصف الثاني من القرن التاسع عشر)، وستصل العضوية المصغرة للعمل الفردي (ولنذكر انه وحدة التحليل الاساسية لتاريخ الادب) بالعضوية المكبرة للادب في انتشاره التاريخي. ومن جانب آخر، في النظرية التاريخية تعمل

الاجناس بمثابة وحدات دلالية اساسية، بمعنى انها تكون على الدوام مرتبطة في خصوصية كل منها بتحديدات تاريخية عامة تتجلى فيها: روح عصر، روح شعب، التحديدات الاونطولوجية، مصالح الطبقات، الخ. في نص من ١٨٠٣ يؤكد شليغل: «عبر ادب شعب ما نتعرف على روحه، وعلى درجة ثقافته، وبكلمة واحدة، على وجوده وماهيته»(١٦٠). وبما ان الادب ينشر ما هيته في الاجناس، فان هذه الماهية مرتبطة على الدوام بتحديدات تاريخية عامة. وهكذا يحتل موقعا حاسما في مشروع النظرية التاريخية: فهو يجيز دمج الظواهر الادبية في وحدة التحديدالادبي الاساسي وارجاع هذا التحديد الادبي الى تحديد تاريخي عام. وفي الحقيقة يوحد شليغل بين نظرية الاجناس ونظرية **الادب**. غير اننا نعرف ان نظرية **الادب** بدورها هي تاريخ **الادب** وعليه لا تكون نظرية الاجناس، وتاريخ الاجناس، ونظرية **الادب** وتاريخ **الادب** الا حدودا مختلفة للاشارة الى شيء واحد: معرفة الادب بوصفه كلية عضوية. في الحديث عن الشعر يلاحظ ماركوس (Marcus) ان تصنيفا وفق الاجناس سيكون حقا في آن معا تاريخا ونظرية للشعر(١٦١). ويضيف لودفيكو (Ludoviko): «يعرض لنا كيف تكون تخييلات شاعر-هي نفسها ثمرة ابداع شعري-وبوصفها نموذج الاصل، يكون شاعر كل الشعراء، ملزمة، بالنظر الى نشاطها ذاته، بأن تحدد نفسها وان تشارك بها». ويحدد لوثاريو (Lothario) بدقة بعد ذلك بقليل: «ان الاجناس الشعرية هي الشعربالمعنى الدقيق»(١٦٢). ونجد الفكرة نفسها في نص ١٨٠٤: «[...] ان تحديد الاجناس نوعيا، اذا تمّ بشكل معمّق، سيقود عاجلاً ام اجلاً الى بناء تاريخي لكلية الفن والشعر»(١٦٣).

ههنا تتدخل المخططات المتنوعة وفقا للجنس ومنها الثلاثية الشهيرة. ان الفكرة القائلة بان الملحمة، والشعر الغنائي، والدراما هي الانواع الشعرية الاساسية الثلاثة لم تكن اختراعا رومنسيا: الجديد هو مشروع اختزال هذه الاشكال الثلاثة المفترض كونها اشكالاً اساسية ضمن وحدة منظومية قادرة على تأسيس تطلعهم الى وصف مجال كل شعر ممكن. بتثبيته للثلاثية في

اللحظات الديالكتيكية الثلاث للاونطولوجيا المثالية، يعتقد شليغل انه يمنحها الضرورة القبْلية. لا يكمن الجانب الجدلي للتصنيف اساساً في التقدم نحو تأليف بين حدين متعارضين وحسب، بل يكمن ايضاً في الفكرة القائلة ان اللحظات الثلاث لا تستبعد احداها الاخرى بل سيمكنها ان تتألف فيما بينها. الفكرة هي بداهة تحصيل حاصل في حالة اللحظة التركيبية لانها بالتعريف تدمج اللحظتين المتعارضتين: هذا يكتشف شليغل عناصر غنائية وملحمية في الدراما القديمة، ويذهب الى حد الكلام عن «خاصة ملحمية» للدراماالاغريقية[١٦٤]. يذهب نوفاليس الى ابعد من ذلك، لانه يتساءل ما اذا كانت الحدود الثلاثة الاساسية هي بالاحرى العناصر المكونة لكل قصيدة: «أليست الملحمة، والغنائية والدراما ببساطة العناصر الثلاثة لكل قصيدة-الملحمة بالمعنى الدقيق تكون فقط قصيدة حيث يكون العنصر الملحمي هو الذي يطبعها بشكل خاص، وكذلك الامر بالنسبة للاجناس الاخرى. .[١٦٥] وهكذا لاتقوم الوحدة النظامية على علاقات خارجية بين ثلاثة اشكال يمتنع ارجاعها، بل على علاقة داخلية تتنوع وفقا للجوانب الثلاثية التي تتحدبنسب متنوعة.

الوجه الاخر لمنظومة الأجناس في انتشارها التاريخي. منذ ١٧٩٤، في نص (بخصوص مدارس الشعر الاغريقي)، يقترح شليغل مخططا تاريخيا-نظاميا. فهو يميز بين المدرسةالايونية (ionienne) ومدرسة الدورية (dorienne) ومدرسة اتيكا: الاولى تقابل المثل الاعلى الطبيعي للشعر، الثانية المثل الاعلى الثقافي (Bildung)، والاخيرة المرحلة الاخيرة، المرحلة العليا، المثل الاعلى للجمال. فهو يضع جنسا مقابل كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث: الملحمة اولا: الغنائية ثانياً، واخيراً الدراما[١٦٦]. ويضيف لها حدا رابعاً، المدرسة الاسكندرية التي تتصف بالمعرفة الموسوعية وممارسة الفن للفن، غير انها لا تقابل اي جنس خاص ونظامها هو نظام تاريخي بشكل خالص. باشكال لا تحصى، يوجد هذا الاهتمام بالسيطرة

على التطور التاريخي ضمن وحدة نظامية وعضوية في العديد من النصوص اللاحقة. وهكذا في ١٨٠٣ يوحد ثلاثية الاجناس مع ثلاثية الخرافة، والغناء المسرحي ويحدد المؤلف ان «هذه العناصر الثلاثة او المراحل» توجد في كل شعر وتؤسس ماهية الملحمة، والشعر الغنائي والدراما[١٦٧]. وفي خلفية كل هذه التطورات المفترضة يوجد المخطط الديالكتيكي ذاته الذي تحكمه مقولتا الموضوع الذاتي.

غير اننا، باستعراضنا لكتابات شليغل المكرسة لتاريخ الادب، نلاحظ انه قلما ينجح في ادخال عرضه التاريخي في مخططه الثلاثي. الامر واضح في المقالة «عصور الشعر» المتضمن في (الحديث عن الشعر): مجمل الاعتبارات موضوعة تحت اشارة النموذج العضوي، الا ان مجاز تداخل الفروع يتغلب بشكل جلي على فكرة تطور ديالكتيكي. يمكن بالتاكيد اكتشاف بعض الاثار التي يمكن ارجاعها الى موضوع التطور الديالكتيكي: هكذا يوصف الشعر «بأنه العكس بالمعنى الدقيق للشعر الميثولوجي»، اي للملحمة ويضيف شليغل انه **لهذا السبب بالذات**، يشكل البؤرة الثانية للشعر الهليني[١٦٨]. غير ان النص لا يرجع ابدا الى وظيفة الدراما التركيبية وبشكل اساس يعدد حشداً من الانواع الاخرى لا نرى كيف يمكن ارجاعها الى الاجناس الثلاثة الاساسية. مؤكد، قد لا يكون النقص في دمج النظرية مع التاريخ، والذي يمكن توضيحه بالعديد من الامثلة الاخرى، نتيجة العجز وحسب: على خلاف هيجل، يكرس شليغل نفسه- حتى في مرحلة الـ Athenaeum بحماسة لتدريبات متنوعة بقدر ما هي مجردة-يحتفظ دائماً على قدر من الريبية حيال كل تشييد تاريخي-نظامي متطلع الى الكلية. الا انه يظل، في وضعه للمثل الاعلى لدمج النظرية والتاريخ، يقيم هو نفسه في مدار المشروع الهيجلي ومن الصعب الامتناع عن كيله بمكيال العمل الذي حققه هيجل.

ان الصعوبات التي يلقاها لتنظيم اعادة البناء التاريخي للشعر القديم بعون الثلاثية المعيارية ليست شيئاً بالمقارنة مع تلك الصعوبات التي يجد نفسه قبالتها مذ يتصل الامر بالكلام عن الشعر الحديث. هنا بالفعل يدخل مشروع نظرية في الاجناس نفسه في صراع مفتوح مع واحد من المبادىء الاساسية لثنائية القديم والحديث: تعارضهما وفقا لمقولتي الموضوعي والذاتي. وفي الحقيقة لئن كان العصر الحديث عصر الذاتية والفردية، لا نرى كيف يمكن اختزال الشعرية في نظام الاجناس، اي في جملة من التحديدات الموضوعية، الكلية. اننا نعرف ان احدى التاكيدات الاساسية لرومنسية يينا تقوم بالذات على رفض صدق المفاهيم المتصلة بالجنس في مجال الشعر الحديث والرومنسي. نعثر عند شليغل على تاكيدات عديدة قطعية في هذا الاتجاه: كل الانواع الشعرية الكلاسيكية، في نقائها الصارم هي الان مثيرة للضحك(١٦٩). او ايضاً: يمكننا القول بوجود اجناس ادبية لا تحصى كما يمكن القول بوجود جنس واحدوحسب، واذن، لا يوجد اي جنس، ذلك انه لايمكن التفكير في جنس واحد دون التفكير في جنس آخر معه(١٧٠).

غير انه لا بد من تمييز مستويين في هذا الرفض لصدق هذه المقولات في الجنس. مذ دراساته الكلاسيكية، يؤكد شليغل ان الشعر الحديث يتصف بمزج الانواع واتحاد حدودها المتبادلة. وبهذا تتعارض مع الشعر الاغريقي الذي، كما نعرف، يشكل نموذج عضوية ادبية منتشرة من حيث الجنس وفقا لتحديداتها الماهوية، الى حد ان بامكان العصر القديم ان يقدم له نموذجه: ان حدود اجناسه الادبية (الاجناس الادبية في العصر القديم) لم تنشأ بشكل اصطناعي بتمييزات جزافية ومختارات انها تنتج وتحدد بالطبيعة المعلمة هي ذاتها. [...] (انه الشعر الاغريقي) يحتوي في الحقيقة. على عناصر خالصة واولية ينبغي وفقا لها اولا تحليل النواتج المخلوطة للشعر الحديث بغية-تمييز بعض عناصر متاهتها السديمية(١٧١). فالعصر القديم يقدم لنا اذن عناصر في حالتها الخالصة تستمر بتحديد الشعر الحديث، ولكن بشكل سديمي كلياً. في

مرحلة الـ(Athenaeum)، يصير النفي اكثر جذرية: لم يعد شليغل يكتفي بالتاكيد ان القصائدالحديثة هي خلائط من اجناس متعددة، بل يؤكد، على نقيض ذلك، عدم انتسابها الى جنس، لا يوجد سوى نوع رومنسي واحد وهو الشعر الكلي بذاته في حالةصيرورة لا تنتهي؛ او ما يعني الشيء ذاته، يوجد اجناس رومنسية بقدر ما يوجد نصوص رومنسية بقول آخر، يوجد عدد لا متناهي من الاجناس. وكل كتاب رومنسي يمثل جنسه الخاص به. في مثل هذا المنظور تكون الوظيفة النموذجية للنظام القديم قد الغيت بالطبع ومنذ نصوص اللوقيوم ١٧٩٧ يمكننا ان نقرأ: «القدماء لاهم اليهود ولا المسيحيون، ولا انكليز الشعر، فهم ليسواشعبا فنانا اصطفاه قرار الهي، وليس بحوزتهم ايمان بالجمال ليس ثمة خلاص بمعزل عنه، وليس الشعر حكرا لهم»[١٧٢]. يعتقد ايكنر (H.Eichner) ان هذا النص يشكل «انكارا صريحا لكتابات الشباب»، الا ان هذا التعبير يبدو لي اقوى مما ينبغي ذلك لانه حتى في مرحلة اللوقيوم(*) والـ Athenaeum لا يشك شليغل بثنائية القديم والحديث. وبالمقابل، ان ما يتغير، هو تقديره الكلي للادب الحديث وتصوره للنموذج القديم في التطور المقبل للعصر الحديث: بعد كل شيء وعلى الرغم من الترددات العديدة ما زالت كتابات الشباب تندرج جزئياً في اطار جماليات الجميل، اي جمالية قبْلية كانت تسمح بحض المحدثين كي يتخذوا من الجمال القديم نموذجا لهم[١٧٤]. ومقابل ذلك، في مرحلة الـ(Athenaeum) يعزف كليا عن استقلال مجالات الجميل، والعادل، والحق لصالح نظريته في الشعرالكلي المتصور بوصفه معرفة اونطولوجية اساسية. مثل هذا الامر يقلب رأسا على عقب ثنائية القديم والحديث ويجعل-كما رأينا-حله التاريخي-اللاهوتي حلا ممكنا. الا ان شليغل في

(*) اللوقيوم ترجمة للفظة LYCEE معتمدة منذ القدم

الوقت ذاته يعطي الصدارة للشعر الحديث بحيث ان التركيب لم يعد يكمن بعد الان في عودة العصر الحديث الى النموذج القديم للجمال، بل على العكس تماما في دمج الجمال القديم في الشعر الرومنسي المتصور بوصفه تركيبا مطلقا: ومنه، في مجال الجنس، فكرة جعل الانواع القديمة رومنسية، اي القضاء على خصوصيتها وخاصتها المحددة.

وهكذا فالتعارض بين القديم والحديث الذي كان عليه، في مرحلة الدراسات عن الادب القديم، ان يؤسس الوظيفة النموذجية للنظام الجنسي القديم من اجل نظرية تاريخ الادب ينتهي (التعارض) من جراء تطوره نحو تعارض من صعيد اونطيقي، الى ايقاف هذا الهدف الاول جاعلا في الوقت ذاته دمج نظرية الاجناس في تاريخ الادب شأناً مستحيلاً عمليا.

ربما ادرك شليغل بشكل غامض المأزق الذي وقع فيه. و هكذا يمكن شرح محاولته المؤقتة في استبدال نموذج النظام ذى الصفة التاريخية او التاريخ الذي اكتسب صفة النظام بالتمييز بين شعرية خالصة وشعرية تطبيقية، يؤكد نص نشر بعد وفاة المؤلف: «الاجناس الشعرية ذات الصدق المطلق وحدها يمكن استنتاجها في الشعرية الخالصة. اما الملحمة فلا يمكن استنتاجها الا في الشعرية المطبقة وكذلك كل الاشكال التي لا تصلح الا للشعر الكلاسيكي او الشعر الذي يتقدم تدريجيا»(١٧٥). في نص آخر اكثر جذرية: «في شعرية خالصة قد لا يبقى اي جنس، ان الشعرية هي في آن واحد خالصة تطبيقية خبْرية وعقلانية»(١٧٦). ولكن العمل داخل هذا الدرب قد يؤدي الى الانصراف عن المشروع الاساسي لتاريخ الادب الذي كان يتصور بوصفه تجاوزا للشرح بين العقلي والخبري، بين النظري والتاريخي: ولهذا ليس من الغريب انصراف شليغل عن التمييز بين الشعرية الخالصة والشعرية التطبيقية.

وفي نهاية المطاف اخفق شليغل في تطور نظريته في الاجناس الادبية بشكل متماسك بينما كانت تشكل قطعة مركزية لتاريخ الادب . واذن لم يفلح ابدافي اعطاء اجابة مُرْضية عن السؤال الذي كان يطرحه في نص من الـ(Athenaeum) سؤال هو سؤال تاريخ الادب (بوصفه نظرية ماهوية)- : «هل ينبغي للشعر ان يكون منقسما بكل بساطة؟ او ينبغي له ان يظل وحدة تمتنع على الانقسام، او ان ينتقل بالتناوب من الانقسام الى الوحدة»؟[177] يجب انتظار هيجل لنجد الاجابة الحقيقية عن هذا السؤال .

* * *

الفصل الثالث

نظـام الفـــن

عند قراءة الانتقادات العنيفةالموجهة لرومنسيي يينا (وبشكل خاص الاخوين شليغل) في كتاب «الجماليات»(1) يخيل الينا ان التصورات الجمالية لدى هيجل تتعارض كليا مع النظرية التي وضعتها جماعة يينا. غير أن في هذا الهجوم، كما في اغلب الاحيان، اشارة الى القرابةالحميمة بمقدار ما هو معارضة لا رجوع عنها. قرابة حميمة فيما يتصل بوظيفة الوحي الاونطولوجي الممنوحة **للفن** (Art)، ولكن ايضاً فيما يتصل بمشروع تعريف تقييمي للفن، ومعارضة عنيدة فيما يتصل بالترتيب بين الفن والفلسفة، لقد رأينا ان مجموعة يينا تضع **الفن** على مستوى الفلسفة نفسه، واكثر من ذلك تمنحه قيمة تسمو عليها؛ يرى هيجل، خلافا لذلك، ان الوظيفة النظرية للعقلانية الفلسفية اقوى من تلك التي يضطلع بها **الفن**.

بفصله من جديد بشكل واضح بين **الفن** والفلسفة، يتجنب هيجل صعوبة ابستمولوجية كانت موجودة في خلفية النظرية الرومنسية وان لم تكد توضحها. صعوبة تتخذ شكلين حسبما نتناولها من زاوية الشدة او من زاوية الامتداد. من زاويةالشدة: لئن كان **الفن** يكافيء اوحتى يتجاوز في قوته النظرية القول الفلسفي، فكيف يمكن لهذا الاخير ان يكونّ نفسه في قول **عن الفن**؟ او ايضاً: لئن كان **الفن** الوسيلة النظرية الاساسية كيف يمكن استمرار وجود **نظرية للفن**؟ كما تطرح المسألة ايضاً اذا نحن حددنا الصفة المطلقة **للفن** بشكل موسع، اي اذا رأينا فيها الكل المنجز لكل الاقوال الاساسية (الدين، الفلسفة السياسية، الاخلاق)، بله كل الفاعليات الانسانية: كيف

يتسنى القول الفلسفي ان يجعل من الفن موضوعه اذا كان هو ذاته احد عناصره؟.

لقد صادف شيلينغ هذه الصعوبة قبل هيجل. في مرحلة اولى، مرحلة المثالية المتعالية، كان لا يزال يتصور الفن باسلوب رومنسي، اي يمنحه امتيازاً ما على الفلسفة. فهو يعتقد، شأنه في ذلك شأن جماعة يينا، بأن الفلسفة، خلافا **للفن**، عاجزة عن بلوغ الهوية المطلقة: وحده العمل الفني يتفكر فيما لا يمكن التفكير فيه بشكل آخر، الهوية المطلقة وهي ايضاً منقسمة في داخل الانا؛ وحده سحر **الفن** يعكس في اعماله ما تشطره الفلسفة منذ الفعل الاول للوعي والذي يظل ممتنعاً على كل حدس آخر(٢). ومنه القضية الشهيرة في كتاب «**نظام المثالية المتعالية**» القائلة «**الفن** هو الاداة الوحيدة والفريدة، والبرهان الوحيد والفريد للفلسفة»(٣) قضية هي الصدى البعيد لتفكرات هولدرلين، وشيلينغ وهيجل في «البرنامج المنهجي الاقدم للمثالية الالمانية» (١٩٧٤) او يمكننا القول: «[...] إني على يقين أن الفعل الاسمى للعقل، الفعل الذي يضم عبره كل الفكر هو فعل جمالي وان الحقيقة والخير لايتآخيان الا عبر اتحادهما في الجمال[...]»(٤). ولكن ولئن كان **الفن اداة** الفلسفة، يصعب عليه ان يصير موضوعها: فهو بالاحرى جزءاً منها(٥). وهكذا فان شيلينغ بعيد عن اعلان استنتاج نظري **للفن**، يعبر عن امله في عودة الفلسفة الى المحيط الاول للشعر(٦).

انه لن يستطيع تصور تطوير فلسفة **للفن** ايضاً الا عندما ينجز وضع فلسفته في الهوية (بدءاً من ١٨٠١، اي عندما يمنح للتفكير الفلسفي القدرة على بلوغ (hen kai pan) وايضاً لابد من اضافة ان الوضع في **فلسفة الفن** (١٨٠٢)، ليس واضحا على الدوام. مؤكد ان شيلينغ ينطلق من فكرة انه بعد الان لن تكون الفلسفة هي التي تحتاج الى **الفن**، بل العكس: «وحدها الفلسفة قادرة على ان تفتح من جديد للتفكر الينابيع البدئية التي نضبت **للفن**»(٧). وايضاً جنس الفلسفة اهم من نوعية موضوعها «على علمنا ان

يكون دقيقاً. هنا توجد النقطة الاساسية: فوجود **فلسفة للفن** لن يكون الا جانبا جائزاً من مفهومنا»[٨]. غير أن هذا الجواز لن يكون الا جوازاً نسبيا، لانه «وحده الذي في تفرده قادر على استقبال اللامتناهي يمكن ان يكون موضوع البناء، وبالتالي موضوع الفلسفة»: «كيما يتسنى **للفن** ان يكون موضوعا للفلسفة عليه ان يمثل، او على الاقل يكون قادرا على تمثيل **اللامتناهي** عبر تفرده الخاص»[٩]. الفن كما الطبيعة، وكما التاريخ هو تجسيد للمطلق(Absolu) واذن لعجزه عن ان يكون اداة الفلسفة، (organon)) عليه ان يكون الشبيه (analogon): «انه **الفن** في قيمته معادل للفلسفة: فبينما تقدم الفلسفة تقدم الفلسفة المطلق في النموذج الاولي(Urbild)(*)، يقدمه الفن في (Gegenbild)»[١٠]. لئن كانت الفلسفة تقدم النموذج الاعلى، للمطلق فلأنها تقدمه في الفسحة المثالية (id'ealit'e)؛ ولئن كان **الفن** يقدم النموذج المقابل للمطلق فما ذلك لانه يقدم في الواقع الموضوعي: غير ان فسحة المثالية والواقع قوتا **المطلق** (potenzen) وبوصفهما كذلك تكونان متماثلتين شكلا. ينجم عن ذلك ان على **الفن** ان يقتطع داخل الموضوعية بدقة الاشكال نفسها التي تقتطعها الفلسفة في المثالية، ان نظام الفنون ليس الا تحقيقا خاصا للانطولوجيا الاساسية، **الفن** هو «التقديم الواقعي لاشكال الاشياء كما هي بذاتها واذن يقدم اشكال الurbilder»[١١]. نلاحظ ان المسافة التي تفصل الفلسفة عن **الفن** صغيرة جدا. هل تكفي هذه المسافة لجعل **الفن** موضوعا للفلسفة؟«ما دامت الفلسفة انعكاسا ارقى للواقع، الانعكاس المثالي الذي يكون لدى الفيلسوف ارقى من انعكاس الواقع لدى الفنان»[١٢] على ان الفلسفة «بوصفها تعارض **الفن** لا تكون الا مثالية»[١٣]: واذن تبقى مصابة بعجز (فهمي ليست سوى مثالية، «وينتج عن ذلك ان الفاعليتين» تلتقيان عند

(*)م- النموذج الاعلى او النموذج المثالي الاصلي ترجمة للكلمة الفرنسية archétype وتقابلها في الالمانية كلمة urbild. تقال على سبيل المثال، عن «المثل» عند افلاطون.

الذروة الاعلى[١٤] مع امتناع ارجاع الواحدة الى الاخرى. بقول آخر، بامكان الفلسفة بلا ريب ان تضع **الفن** كموضوع، الا انها تبقى عاجزة عن استيعاب موضوعيته وضمان بديله بلا بواقي.

لن يقبل هيجل بفكرة عجز الفلسفة، مهما كان هذا العجز صغيرا، وبالتالي استحالة ارجاع **الفن** بكامله الى الفسلفة: ان الفاصل الذي سيضعه بين **الفن** والفلسفة يبتغي وضوحا اكبر. بالطبع، لئن اقترح من جديد بحزم فصل الفاعليتين، فان هذا لا يعني انه يعود من جراء ذلك الى الموقف قبل الرومنسي. قبل الرومنسية كان الفصل يعود الى عدم وجود **الفن** بوصفه مفهوما فلسفيا: لقد كان المجالان مفصولين لان الفلسفة لم يكن لديها ما تقوله فيما يخص الممارسات الفنية، او بالاحرى لم يكن لديها شيء اكثر لتقوله في موضوعها مما لديها حول موضوع اية فاعلية انسانية اخرى. هيجل، على العكس، يبقى على نواة الثورة الرومنسية، الا وهو تأسيس **الفن** بوصفه معرفة اونطولوجية، اذن تعريف الممارسات الفنية بوصفها تضطلع بوظيفة نظرية: لئن كان بوسع **الفن** من جديد ان يكون موضوعا للفلسفة سيبقى موضوعا متفرداً بمعنى انه مرتبط بها بشكل اوثق مما هو شأنْ الموضوعات الاخرى، كما هو الامر عند شيلينغ.

ان الحل الهيجلي للصعوبة الابستمولوجية الملازمة للنظرية الرومنسية يعود الى النظر الى الفن بمثابة تمثيل نظري ولكنه يضعه في مستوى الفلسفة وذلك باسلوب اكثر تماسكا مما هو عليه الامر لدى شيلينغ. اذا كان من الممكن تفسير المذهب الهيجلي من منظور تزامني، بامكاننا القول انه يتصور العلاقات بين النظرية الفلسفية **والفن** وفقا لنوع نظرية للانماط المنطقية: يسمو نموذج الفلسفة على نموذج **الفن**، ولهذا يمكنها ان تتناول **الفن** دون ان ينفك هذا **الفن** من جراء ذلك عن وجوده في الدائرة نفسها التي توجد فيها الفلسفة. العلاقة غير متناظرة: ما دامت الفلسفة النموذج المنطقي الارقى، اما الفن لا يسعه، قول اي شيء يخصها (الفلسفة)، خلافا لما كان يعتقده

الرومنسيون. هذا التمييز المنطقي يوجد ايضاً، بفضل المسلمة التاريخانية(historiciste)، في المجال التزامني: لئن كان **الفن** ادنى منزلة من الفلسفة، فان هذا يتضمن ايضاً انه يأتي قبلها، وانه يشكل ما ضيها. ونتيجة لهذه القضية التاريخيةيكون فصل الدائرتين اقوى بكثير مما عليه الامر لدى شيلينغ.

الا ان هذا لا يحول دون بقاء الحل الهيجلي اشكاليا، ما استمر التراتب في اتخاذ موقعه داخل حدود المجال نفسه الذي هو مجال **الروح** المطلقة، اللحظة القصوى للنمو الذاتي للوجود او لله. ونتيجة لدخوله في ميدان الروح المطلق، يمتاز **الفن** عن المجال السياسي-القانوني، على سبيل المثال، مجال هو ايضاً لحظة تنتمي الى دائرة ادنى، دائرة **الروح** الموضوعية. بقول آخر ان العلاقات التي يؤسسها هيجل بين **الفن** والفلسفة (كما بين الدين والفلسفة) تبقى صاحبة الامتيازوملتبسة. وهكذا يري نفسه ملزما بمضاعفة التمييز بين التمثيل الفني والمعرفة الفلسفية التي تخصه برتبوية بين الاعضاء النظرية: الفلسفة ليست وحسب قولا عن **الفن**، بل هي ايضاً وفي الوقت ذاته قول نموذج للحقيقة اكثر جوهرية من **الفن**. بقول آخر، التمييز المنطقي بين القول (discours) وما يصف القول (mètadiscours)(*) (او بين التمثيل الفني والمعرفة الفلسفية التي يكون هذا التمثيل موضوعها) استعيد في رتبوية تطورية للممارسات التمثيلية والنظرية. واذن يخفق هيجل في حل حقيقي للصراع بين الفاعليتين النظريتين.

ان كتاب «**الجماليات**» لا يمكن ارجاعه الى الدور الذي يلعبه في ارث النظرية المجردة **للفن**. فهو ايضاً، وبشكل خاص، واحد من أعظم النصوص في الارث الجمالي الغربي. ان لم يكن هيجل ناقدا فنيا، فهو على الاقل ناقد

(*)م métadiscours: هو كما يُعرَّف في القاموس الألسني هو كل قول يتناول القواعد الناظمة للقول. شأنها في ذلك شأن métalangue: قواعد اللغة التي يستخدمها عالم اللسانيات لوصف عمل اللغة.

ادبي ذو ذكاء وحساسية غالبا ما تكون أخاذة. من جانب آخر، حين تفصل عن كتاب «الجماليات» كل الجوانب التي تربطه بارث النظرية المجردة **للفن**، فاننا لا ننتهي من جراء ذلك من مشروعه النظري. تكمن اصالة هيجل العميقة في حقيقةانه اول منظرٍ **للفن** يحاول بشكل جاد التنسيق بين تفسيرية تاريخية وتحليل دلالي (sè miotique) للفنون: مشروع مزدوج، تمثله نظرية الاشكال الثلاثة **للفن** (الفن الرمزي، الفن الكلاسيكي، الفن الرومنسي) كمايمثله النظام الدلالي للفنون الخمسة (العمارة، النحت، الرسم، الموسيقا والشعر). ما من جديد في اي من الفكرتين اذا اخذت احداهما بمعزل عن الاخرى: فالتحليل الدلالي يرجع الى ارسطو، والتفسيرية التاريخية مشروع رومنسي بشكل نموذجي (يشهد على ذلك كتاب تاريخ الادب لشليغل). يبد ان محاولة توحيدهما لم يشرع بهاالرومنسيون جديا فان امكن العثور على بعض عناصره (عناصر التوحيد) لدى سولجر (Solger) وشيلينغ فان حلهما لا يتصف ابدا بعظم البناء الهيجلي(١٦) ولا يسعنا الا ان نُعْجَب بقوة الاستيعاب الهائلة لنظامه، بقدرته على مزج الظواهر الاكثر تنوعا والتمسك، على الرغم من كل شيء، بتماسك رؤيته الاجمالية للعالم.

الفن شأن الرومنسيين، يعرف هيجل الفن بوصفه مشروعا نظريا يتعارض مع المعرفة النثرية لملكة الفهم وبوصفه موجودا- في -العالم خارج ذاته متعارضا مع الوجود في-العالم العادي. او لاستعمال اصطلاحية هيجل نفسها: في **الفن** تهجر الروح دائرة **الروح** المتناهية كما تتجسد في الحياة الفردية والاجتماعية للانسان ليبلغ في مرحلة نموه القصوى، مرحلة الروح المطلقة، اي تصالح المعرفة والواقع، الذات والموضوع، الروحي والحسي، الخ. هذا التعارض بين الفن وملكة الفهم لا يمكن تصوره الا لان الفن بوصفه كذلك، ومعروف- هنا ايضاً على وفاق مع الرومنسية-بوصفه شكل معرفة (eine Gestalt des wissens)(١٧). انه (التعارض) يقوم على فكرة قرابة حميمية بين **الفن** والعقل، وبالتالي بين **الفن** والفلسفة. ترمي

هذه المسايرة بين العقل والفن وتعارضهما المشترك مع ملكة الفهم ترمي قبل كل شيء الى انشاء صفة الغائية الذاتية للفن. وبالفعل تكون ملكة الفهم على الدوام مقيدة لانها تدرك الواقع بوصفه موضوعية خارجية تعارضه وتخضع له. فهو اذن يجد تحديده في خارجه العقل، خلافا لذلك، ذاتي الغائية فهو لم يعد ينظر الى الواقع بوصفه ما يعارض المعرفة من الخارج: انه يعرف نفسه على العكس متطابقا مع هذا الواقع، في معرفة ملكة الفهم يظهر ما هو غير (altérité) بوصفه برانياً، بينما صار بالنسبة للعقل برهةنوعية للمعرفة. برهة حيث تمنح نفسها واقعاً موضوعياً. وعليه فإن العقل يمتلك في ذاته موضوعه الخاص وغايته الخاصة. والغائية نفسها توجد في **الفن**: ان العمل الفني **الحق** لا يكون في خدمة دلالة متعالية (كما هو العمل الناقص عمل الفن الرمزي) او في خدمة هدف خارجي (كما هو الشيء الحرفي)، سواء كان نفعياً او تزيينيا؛ انه يجد غايته في وجوده-هنا وهو وحده المظهر المحسوس الخارجي والروحانية الجوانية: وحدة التجلي والدلالة. ان الحقيقة لا يرمز اليها بالعمل انها تتجسد في العمل (١٨).

ولكن ثمة فرق بين **الفن** والعقل، او على الاقل بين الفن والفكر الخالص، اي التفكير الفلسفي: في مجال الفكر، تتحدد الروح المطلقة بوصفها وحدة الفكر (المعرفة-savoir) والواقع (الوجود) في الفكر، بينما في مجال **الفن**، تتحقق هذه الوحدة نفسها ذاتها في **الواقع المحسوس** سواء اتصل الامر بالمادية الثلاثية الابعاد للفنون التشكيلية، وبالظهور الثنائي الابعاد للون، بالصوت المتلاشي للموسيقا، او بالتمثيل التخييلي للشعر. هذا الفرق، كما سنرى، مثقل بالنتائج لانه سيؤسس تفوق الفلسفة على **الفن**.

كيما يؤسس التعارض الذي يقيمه بين **الفن** بوصفه واقعا خارج ذاته والوجود العادي -في العالم، يبدأ بنقد الفكرة الشائعة القائلة بان الاعمال الفنية لن تكون الا اوهاما (schein)معارضة للواقع المادي للعالم، وفي

الحقيقة يقول انه ينبغي قلب هذه الفكرة الشائعة ليعثر على التعريف الحقيقي للفن. هنا يفيد هيجل من التباس لفظة (schein) والتي تعني معا تجلي (ظاهرة) ووهم. ويدافع عن قضية مزدوجة:

أ) ان العالم المحسوس وهو وهم (schein) لانه يقدم نفسه كواقع يكتفي بذاته، واذن بوصفه يجهل انه مؤسس في الروح

ب) **الفن**، على نقيض ذلك، بمقدار ما يحول العالم المحسوس الى **مظهر** (schein) نتيجة التخييل الفني، يحوله في الوقت ذاته الى **تجل للروح** (scheinen) واذن يكشف عن وجوده ذاته، عن **حقيقته**. عندما يصور النحت الكلاسيكي الجسد الانساني كجسد نموذجي، كتجل للروح الالهية المتحررة من كل نقص يرجع الى الطارىء البيولوجي فانه يكشف في الوقت ذاته ما هو في حقيقته، اي تجلي **الروح** (في موضوع محسوس). وعلى العكس، الجسد البيولوجي، الخاضع لطوارىء الحياة والزمن لا يفلح في ذلك الا بشكل ناقص جدا وقلمّا ينجح. ان تمثال الاله الاغريقي ابعد من ان يكون وهما؛ انه يجعل الحامل المحسوس شفافا ويجعله يتألق من روحانيته الجوانية الخاصة، وهكذا يحقق بديل الواقع المحسوس، محولا اياه إلى تجل للروح. وبقول آخر، يلغي التمثيل الفني مملكة الوهم وهي الواقع المحسوس المشيأ (المفصول عن اساسه الروحي): ويحوله الى تجل للحقيقة لايكون الا وحدة الماهية وتجليها في الظاهرة-وحدة مجهولة في المحسوس المباشر لهذا الواقع ذاته: «فالماهية لا توجد[...] خلف الظاهرة او فيما يتجاوزها، ولكن واستنادا الى ان الماهية هي ما يوجد فان الوجود هو ظاهرة(Erscheinung)»[١٩].

فالعمل الفني، تجسيد الفكرة في شكل محسوس، يكون اذن حقيقة الواقع المحسوس. ان قدرة العمل الفني على تحويل عالم الواقع المحسوس الى حامل شفاف **للفكرة** يرجع الى حقيقة ان الفنان يبدع **الفن** فهو اذن التعبير الواعي للروح منذ ميلاده، وبتعبير ادق لابداع التخييل

(فانتازيا)[٢٠]. التخييل، كما الفكر الخالص، يشكل جزءاً من مجال العقل، واذن من مجال الروح التي تنتج ذاتها بوصفها واعية لتطابقها مع الاشكال التي تعبر عنها. ولكن، خلافا للعقل، يعطي التخييل شكلا محسوسا[٢١] لمضمونه الروحي، اذ ليس في مقدوره ان يعيه ويقترب منه الا تحت هذا الشكل المحسوس.

يولد **الفن** اذن بوصفه وحدة المحسوس والروحي من حركة مزدوجة. من جهة، الواقع المحسوس- الذي لا يصلح في العمل الفني الا كَمظهر (لا بوصفه مادة وثقلا)-يتحول الى نوع من الحساسية الفكرية (idèelle): انه يكتسي صفة روحية. الا انه بالمقابل ايضاً، تصير الروحانية محسوسة بقدر ما يتوسطها التخييل. وهكذا الفن هو التقاء الواقع المحسوس واساسه الروحي. فهو ينقذ بشكل ما الظواهر العالم المتناهي، بترسيخها في **المطلق**: «يطلق **الفن** المضمون الحقيقي للظواهر من الوهم الذي يجعلها تظهر كعالم شرير وآيل الى الموت، ويهبها واقعا اسمى، يولد من الروح»[٢٢].

ان نظرية **الفن** عند هيجل، كما النظرية الرومنسية، هي جمالية المضمون: ان وحدة **الفن** مضمونه بشمولية مضمونه المشترك بين كل الفنون، ولا يرجع التمايز بينها الا الى التنوع الدلالي للحوامل التي يتجسد فيها. ونظرا الى الخاصة المجردة **للفن**، وبالتالي الى مشاركته في دائرة الروح المطلقة، فان هذا المضمون يكون هو نفسه مضمون الفلسفة والدين: ولا يتحقق التمايز بين هذه الفاعليات الروحية الثلاث، هو ايضاً، الا من خلال التمييز بين اشكالها الدلالية.

واذن ما هو هذا المضمون الذي يشترك فيه **الفن** مع الدين والفلسفة؟ نعرف الاجابة بشكلها العام، الا انها تتخصص وفقا لمستوى التحليل الذي نعين موقعنا فيه. على مستوى التحليل الاكثر تجريدا، يتضمن الفن **المعنى** (Id'ee)، اي المفهوم بصفته كلية الواقع في آن واحد، اي ايضاً **المطلق**، حقيقة الوجود. على مستوى تحليل اقل تجريدا، يقول لنا هيجل ان على **الفن**

ان يقـود الى الوعي ويصـوغ- zum BewuBtsein bringen und ausspre-chen) الالـهـي (des Gottliche)، الاهتـمـام الاسـمى للانسـان، وحقـائق الروح الاكـثـر جـوهرية»(٢٣). ان المرجع اللاهـوتي ليس مـجـازيا على الاطلاق: فهيجل يرى ان الفن لا يكون حقا مطابقا لماهيته الا عندما يظهر مضامين لاهوتية. ولكنه سرعان ما يردف بقوله ما دام التمثيل الفني متفردا على الدوام ومنوعا (لانه يمثل **المطلق** بشكل محسوس، واذن بشكل خاص بالضـرورة)، لا يتسنى له ان يمثل **الالهي** في كليته **المطلقة**. ولا يمكن بلوغ هذه الكلية الا بتحديدات الفكر ويمتنع تمثيلها بشكل حسي(٢٤). ومنه منع كل تصوير محسوس **لله** عند العبرانيين. ليس بمقدور الفن ان يمثل الكلية الا بقدر تفرده في اشكال محسوسة. واذن لا يمكنه تمثيل **الالهي** الا اذا اتخـذ شكلا خاصا وتحقق عبر اشكال فريدة، يمتلك كل منها تحديده الخاص به. هذه الاشكال الخاصة، هي آلهة الوثنيين، وبامتياز آلهة الاغريق، لان الدين الاغريقي وحده، بين كل الاديان القديمة يفلح في تنويع شـمـولـيـة الالهي ضمن جملة من الاشكال الخاصة التي تشكل دائرة كاملة حيث تظهر بشكل عضوي. اما الدين المسيحي، على انه لا يعارض مباشرة التصوير الفني، فإنه لم يعد يجد فيه شكله النموذجي، خلافا للدين الاغريقي.

ولكن اذا اقتصر مضمون **الفن** على تصوير الالهة، فسيتقلص ميدانه الى الفن الديني بالمعنى الدقـيق للكلمـة. ليس هذا مـا يريد هيـجـل قـوله بالطبع. بشكل اعم يمكن لكل واقع بشري جوهري ان يصير مضـمـون **الفن** نظرا الى فهمنا ان الواقع الانساني مذ ينشغل باهتمامات الروح، ينتمي الى **الالهي** ويعبر عنه (في الوقت الذي يظهر فيه صفته الحلولية). وهكذا وفي اللحظة ذاتها لا يقتصر **الفن** على تصـوير عـالم الاسطورة الاغـريـقي، حتى وان كان هذا الاخير عالم **الفن** بامتياز.

نظر الى الوظيفة النموذجية التي يمنحها هيجل هنا الى العالم اللاهوتي الاغريقي، يمكن ان يظهر التحديد الديني **للفن** تحديدا مفارقا: تبلغ الفاعلية

الفنية اوجها عندما تعبر عن لاهوت ما زال ناقصا، اي اللاهوت الحلولي لالهة **الاولمب** (Olympe)؛ وخلافا لذلك، تتبين كفاعلية قاصرة في التعبير عن لاهوت بلغ كماله في اللاهوت المسيحي. مؤكد ان الدين المسيحي يعرف هو ايضاً تنويعا وتعددا نسبيا **للالهي** بقدر ما يصور في صورة المسيح، **والعائلة المقدسة**، والشهداء والقديسين ويظل **منسجماً** مع التمثيل الفني. من جانب آخر يمكن للفن الرومنسي بالطبع ايضاً ان يصور الواقع البشري المحض قد يعبر هذا الواقع عن حقائق جوهرية **للروح**. الا انه، نظرا الى كون المسيحية دين الجوانية، يكون هذا التنويع الخارجي ثانويا ما دامت علاقته بالجوانية الروحية مجرد علاقة طارئة. وهكذا يذكر هيجل ان **المسيح** في الفن المسيحي لا يصور في بدن نموذجي كما هو تصور الهة الاغريق: فبدنه لم يعد التعبير المتطابق مع الجوانية بل مجرد جسده الآيل الى الموت واذن يمكن تصويره بالالام كما يمكن تصوير جثمانه). لا يعني هذا انه ينبغي تطابق اللاهوت المسيحي مع الكلية المجردة التي يتصف بهاالعبرانيون: فهيجل، على العكس من ذلك يمنح اهمية فلسفية وتاريخية رئيسية الى حقيقة ان الاله المسيحي صار بدنا، واذن تجسد في واقع محسوس خاص. وفي الحقيقة، بينما تكون اديان المشرق ادنى مرتبة من دين الفن لدى الاغريق، تكون المسيحية اسمى برتبة لانها تقود الى التجسد المحسوس لله حتى حله الدياليكتيكي، حتى حقيقته، حتى تجاوزه لذاته في آلام موت المسيح وبعثه.

كل هذا يشرح لِمَ يبتعد الفن الرومنسي من نقطة التوازن الكاملة التي بلغها الفن الكلاسيكي (وبامتياز النحت الكلاسيكي): فهو يتصف بسيادة العنصر الروحي على العنصر المحسوس، وفي اللحظة ذاتها تتحرك اهميته من النحت–فن التوازن بين الجوانية والبرانية–نحو الفنون حيث تسود الجوانية: الرسم والموسيقا (الشعر–على الرغم من وصفه كفن رومنسي في احدى العناوين المتوسطة لكتاب الجماليات –لكن هذه العناوين ليست من

هيجل بالتاكيد-تشغل في الحقيقة وضعا اكثر تعقيدا). لنضف، بقدر ما تنفصل الجوانية الروحية عن غلافها المحسوس، يمكن لهذا الاخير ان ينعتق ويطور فنيا لذاته: يرى هيجل مثال ذلك في الرسم الهولاندي الذي يجري تطوره نحو براعة خالصة في استعمال الالوان واستعمال الضوء والظلمة.

ان مضمون **الفن** من نظام لاهوتي دون ان يقتصر **الفن** على **موضوعات** (motifs) دينية: فكل واقعة تعبر عن صورة جوهرية، اي ضرورة معقولة بوصفها تحديدا للفكر المطلق، تمتلك بعدا لاهوتيا واذن يمكنها ان تصير موضوع **الفن**. ان تحديد مضمونه (الذي نجده في الفصل المعنون «die Bestimm theit des Ideals» لا يقتصر اذن على احصاء الموضوعات الدينية، بل يأخذ في حسبانه ايضاً موضوعات تقتبس من الواقع البشري مذ يتجلى هذا الواقع بوصفه وجود **الالهي** داخل العالم (٢٦).

يميز هيجل، في تحديده التدريجي للمضمون، مستويات ثلاثة:

أ) الوضع العام للعالم (der allgemeine weltzustand) الذي يتجسد ضمن رؤية للعالم (weltans chauung) نتيجة للتعريف العام **للفن** (وحدة الكل والخاص في تحقق محسوس) لا تستوي كل اشكال رؤية العالم في مواقفها على التصور الفني. ان وضع العالم الانسب (من اجل التصور الفني) هو حيث تلتقي التحديدات الكلية والفردانية الانسانية في تفردها واستقلالها الذاتي، واذن حيث يكون التفرد تجسيدامباشرا للكلية. اذ يجب ان تكون الوحدة مباشرة لا غير مباشرة خلال الفكر المجرد، كما هو الحال في حياة ملكة الفهم ولكن ايضاً في حياة الفلسفة. وتتجسد هذه الوحدة المباشرة لدى الفرد وداخل الحياة الاجتماعية. على مستوى الفرد تقابل تحديدات صفة النفس. الانسان الذي يتحقق عبر طبعه ولا تقف روحه قبالة العالم (كما يقوم بذلك الانسان حين يتناول العالم من خلال الفهم)، انه يحيا في **داخل العالم**. اما الحياة الاجتماعية فعليها ان لا تنتظم بأمر قانوني، بقول آخر، النظام الاخلاقي، والقضاء الخ، كما عليها ان لا تتخذ شكل ضرورة

خارجية موضوعية؛ شكل الدولة والحق العام: على العكس، على الروح ان تلتقي مع قيمها، وان تستمدها من اعماقها. انه «عصر البطولة»، عالم الملاحم الهوميرية، وبمقدار اقل، عصر الايماءات الملحمية للعصر الوسيط. يجد فردالعصر البطولي منبع اعماله في طبعه ذاته، في روحه، في انفعاله الفردي. غير ان هذه الفردانية لا تعارض بوصفها تفردا كلية الدولة والمجتمع المدني، كما تقوم بذلك الذاتية الصورية للعصر النثري(الذي هو عصرنا)، بل على العكس من ذلك، تتوحد دائما مع كلية، مع عشيرة، قبيلة، او أسرة؛ فالفرد البطولي، اذا كان يلتقي كليا مع ما يصنعه، يلتقي في الوقت ذاته، كليا مع قيم جماعته، مع روح شعبه الـ(volkgeist). وبالمقابل، ان فرد العصور المتمدنة، بمقدار ما هو منشق الى فرد خاص وفرد عام، يميز بين حالات روحه وعمله الخارجي: انه يبلغ وضع شخصية قانونية مجردة انشقت عن الصلات التقليدية. ان فرد العصر الحديث لا يصلح للتصوير الفني (يمكنه على اكثر تقدير ان يتجسد كبطل رواية، ونعرف سخرية هيجل من ابطال الروايات).

ان فكرة الطبيعة السلالية لكل فن مركزية في كتاب «**الجماليات**»: يتحقق الفن دوما في روح شعب نوعية، بشكل ان كتابة تاريخ **الفن** ترجع الى كتابة تاريخ الفنون القومية. على الاقل تجري الامور على هذا المنوال مبدئيا: الوقائع، وخاصة مذ ينتقل هيجل الى الفن الرومنسي غالبا (واضيف لحسن الحظ) ما يخون مسلمته. على اية حال، الفكرة التي تقول ان حال العالم الذي يناسب **الفن** هو الحال الذي تحققه العصور البطولية، اي العصور حيث يتحد الافراد (وبشكل خاص عظماء الرجال) بروح شعوبهم، تمنح صفة الشرعية لهذا التصورالقومي: لئن كان على الفن ان يمثل الكلمة الروحية بصفتها تتجسد في وقائع محسوسة خاصة، ومن جانب آخر لايكون هذا التجسيد ممكنا الا عندما يوجد التقاء بين حياة عظماء الرجال وروح

شـعـوبهم، واخـيـرا اذا كـان لا يتـسنى لهـذا اللقـاء ان يتـحـقق الا في العصور البطولية تتفرد الشعوب بشكل قوي ويتعارض بعضهم مع الاخرين بوصفهم افراد جماعات فمن الطبيعي ان يرتبط الفن دائما برؤية للعالم محددة قوميا و ليس بامكانه ان يزدهر حقا الا حينما تتجسد حياة الشعوب في خصوصيات قومية بارزة.

ب) «خصوصية الموقف»التي تتفرد على خلفية رؤية العالم: تصدر عن تفريد الالهي في ارادات مستقلة ونوعية؛ وهي تدخل الفرق وربما الصراع.

يميز هيجل بين احتمالات ثلاثة:

- غياب الموقف (situationslosigkeit)، اي تصور الفردية الجوهرية في سكون بالغ الهدوء، تتحقق على سبيل المثال في الاوضاع المبهمة (الكهنوتيةhie'ratique)التي نجدها في فن النحت المصري.

- الموقف غير الصراعي، ويدعى ايضاً «فاعلية لامبالية»يوجد بشكل اساسي في فن النحت الاغريقي الذي يستمتع بتصوير فاعليات غير صراعية: يمكن التفكير في تمثال «هيرميس في وقت الراحة» للنحات ليزيب(*) (Lysippe)، او تمثال «رامي القرص» للنحات (Myron)(*) الخ.

- الوضع الصراعي، اي الصراع بين مشيئتين فرديتين تمثل كل منهما جانبا جوهريا للالهي هذا الوضع هو بامتياز وضع الفن الدرامي[٢٧]، وبشكل اعم الفن اللغوي، الفن الوحيد القادر على قيادة الصراع الى حله(الفنون التشكيلية لا يمكنها تصوير الا لحظة من الصراع وليس الصراع في كليته كسيرورة انشطار ومصالحة).

جـ) ان الفعل بصفته خصوصية تنجم عن الموقف الصراعي ما دام هذا الوضع يتضمن اختلافات جوهرية تنتهي الى اصطدام الارادات. ان العمل

(*) م: Lysippe: نحات اغريقي (القرن الرابع قبل الميلاد ابتكر نموذجا وتعبيراً أكثر حيوية.

(*)م: Myron: نحات اغريقي (القرن الخامس قبل الميلاد).

هو التشخيص الكامل **لمعنى الجميل** والنقطة المركزية **للفن**: «ان العمل هو الكشف الاكثر وضوحا للفرد[...] والفاعلية، نظرا لاصلها الروحي، لاتجد وضوحها وتحديدها الاقصيين الا في التعبير الروحي عبر الكلام(٢٨). ما هي دوافع العمل؟ يقول هيجل «انها الصلات الخالدة بين الدين والاخلاق: الاسرة، الوطن، الدولة، الكنيسة، المجد، الصداقة، الظرف الاجتماعي، الكرامة، وفي الفن الرومنسي، الشرف والحب وهلم جرا»(٢٩). ان التحديد الاكثر تشخيصا **للفن** تحديد دوافع العمل الصّراعي، يبين اذن في اللحظة ذاتها ما هي الاهتمامات الجوهرية، والرهانات، والمضامين التي يتفرد فيها **الالهي** في وجوده في العالم.

اول ما يسترعي الانتباه في هذا التحديد لمضمون **الفن**، هو الى اي حد يرجع دائماً في الحقيقة الى فنون نوعية، تتغير وفقا لمستوى التحليل. وهكذا التعريف العام **للفن**، الذي يعارض بين التجسيد المحسوس للفكرة المتحقق **بالفن** ووجوده كفكر في الفلسفة يرجع بلا جدال الى نموذج فن النحت. هذا الفن الذي يقال انه **الفن** بامتياز، لانه يحقق المبدأ الاساسي **للفن**، تجسيد الروحانية في صورة محسوسة بدنية بشكل خاص عبر تصوير آلهة الاوليمب.

وبالمقابل، عندما يستنبط هيجل التحديدات النوعية لمضمون **الفن** ليخلص الى العمل بوصفه لحظة اساسية، من الواضح انه غير النموذج: لم يعد الامر يخص فن النحت بل الادب، وبشكل اكثر دقة الشعر الدرامي، لانه يحدد دواعي العمل يجب ان تتجسد في انفعال فردي، لكون هذه الانفعال «المركز الحق، المجال الحق **للفن**»(٣٠). ويزداد الامر تعقيدا نتيجة انه عندما يحدد وضع العالم الانسب **للفن**:

-تحديد اساسي بشكل مطلق، لان كل المعيارية التاريخية اللاحقة ستوجه بالنسبة إليه ويؤكد ان هذا العصر ليس الا العصر البطولي، والاسلوب الذي يعرف فيه هذا العصر يرجع بوضوح الى نموذج الملاحم الهوميرية. ولكننا لا

نرى لم، يجب ان يكون هذا العصر البطولي، عصر اليونان الاقدم، ايضا العصر الانسب للفنون الاخرى، على سبيل المثال الانسب لفن النحت وللشعر الغنائي اذا ما اكتفينا بمثالين.

بالطبع، بالامكان الرد انه ما دام المضمون الاساسي للفن الاغريقي الكلاسيكي هو الاساطير والخرافات التي تمد جذورها في العصور الاقدم فان هذا الوضع للعالم هو الذي يمد بالمضمون. ويبين هيجل اساسا ان **الفن** ليس معاصرا لازدهار العصر البطولي ولا يتطور الى حين يبدأ بالغوص في الماضي. ولكن حتى لو شئنا الموافقة على هذه النقطة يبقى ان التحديدات المختلفة التي يقدمها عن ماهية **الفن** ترجع دوما الى فنون نوعية جدا اكثر مما ترجع الى خصائص مشتركة بين كل الفنون. ذلك لان الخصائص الاساسية للفن تخضع لاستحالات تبعا لمستوى التحليل الذي يتناولها: تصوير محسوس مقابل جوانية روحية (فن النحت)، عصر بطولي مقابل ابتذال (الملحمة)، التشخيص فيما وفيمن يقوم بالفعل او يمثله (actanciel) مقابل تحديد مجرد (الشعر الدرامي). ولتعليل هذه التحديدات المختلفة. سيبنى هيجل الترتيب الهرمي للفنون، ولكننا سنرى ان هذه الرتبوية ذاتها لا تتم بدون ان تطرح مسائل.

الواقعة الثانية التي تستخلص بوضوح بالغ من هذا التحديد العام **للفن** هي ان جماليات هيجل تأويلية. ويمتنع اجتناب هذه النتيجة مذ يُعرف **الفن** كفاعلية نظرية مرتبطة بشكل حميم بالدين وبالفلسفة: لان هاته اللحظات الثلاثة تتمايز من جراء اشكالها ولان عليها ان تكون متطابقة، لا يمكنها ان تكون كذلك الا بمضمونها. ان ما يصلح للتمييز بين **الفن** من جانب، والدين والفلسفة من جانب آخر، يصلح ايضا لنذكر بذلك للتمييزات الداخلية **للفن**: ستكون الفنون المختلفة تحديدات متعددة للمضمون الاساسي ذاته، وهي تحديدات تفرضها مواد محسوسة نوعية تحد بدرجات متفاوتة من الدقة دائرة المطلق القابل للتصوير في فن من الفنون،

وايضـا الاشكال المختلفـة للفن (الفن الرمـزي، الكلاسـيكي والرومنسي) ستكون التحديدات المتنوعة لهذا المضمون نفسه تفرضه اشكال متعددة في رؤية العالم وحقب تاريخية نوعية. بقول آخر تمكن قراءة كتاب «**الجماليات**» كدراسة للتحديدات التأويلية التي يخضع لها مضمون لاهوتي-فلسفي وحيد، بصفة تغيير هذا المضمون، وفقا لرؤية العالم (واذن، في نهاية المطاف من خلال التاريخ)، او وفقا لمواد تحقيقه (مواد الفنون المختلفة) علما انه يخضع من قبل لتغيير اساسي لمجرد كونه يعرض فنيا اكثر من تجسيده دينيا او صوغه فلسفيا.

الفن، والفلسفة والدين:

رأينا ان **الفن**، على ان تحديده يتفق مع تحديد النظرية الرومنسية له، بوصفه معرفة نظرية ونمط وجودفي خارج الذات (منبهر)، يتوقف عند هيجل عن كونه الحد الاقصى لمعرفة الوجود (Etre): ففوق الدائرة الفنية يوجد الفكر الفلسفي، «الواقع الاكثر حقيقة» (wahrhaftigste). ويسوّغ هيجل هذا الانتقاص (النسبي) من قيمة **الفن** بقوله إنه يمثل المطلق في تحقيق محسوس ومن خلاله، واذن بوصفه يمتلك ظهورا خارجيا، بينما في الفكر يُفكّر في المطلق بذاته ومن اجل ذاته في حريته اللامتناهية. لقد كان **الفن** عند الرومنسيين ايضاً، بشكل لايطاله الشك، تعبيرا غير مباشر، تعبيرا رمزيا عن **المطلق**، ولم يكن كذلك الا نظرا الى استحالة **كل** تمثيل مباشر: عند هيجل، خلافا لذلك، يكون المثول المباشر امرا ممكنا: مثول يتحقق على شكل نظام فلسفي، واذن فهو من جانب يبقي على التعريف الرومنسي **للفن** بوصفه تجليا غير مباشر للمطلق، وبهذا المعنى يضعه قبالة الوجودالمباشر، ومعرفة ملكة الفهم: «ان المظهر الفني مقارن بالوجود المحسوس المباشر، او بعلم التاريخ، يمتاز عليهما بالتاشير (hindeuten) من خلال ذاته نحو العنصر الروحي الذي يجب ان يسوقه الى المثول[٣١]. ولكنه (هيجل) من جانب آخر، لم يعد هذا التجلي اللامباشر **للمطلق** بوصفه (geheimes Inneres)،

اي جوانية سرية، قدرا ملازما لعلاقتنا مع الوجود. الامر يتصل ببساطة بحدود القدرة النظرية **للفن** مقارنة بالفلسفة، حدود ترتبط ارتباطا حميما بحقيقة كونه محكوما عليه بالتصوير المحسوس وان الفلسفة وحدها، بوصفها لغة العقل، يمكنها التقدم نحو العرض المفهومي للكلية العيانية في عنصرها الخاص بها وهو **اللوغوس** (logos). والقراءة التفسيرية **للفن** تجد فيها (في الفلسفة) تعليلا جديدا، وذلك «لامكان النظر الى المثولات (الفنية) بوصفها مجازا للفكر وللمفاهيم»[٣٢].

لم يدافع هيجل دائماً عن تصوراته بمثل هذه القطعية، فيما يخص العلاقات بين **الفن** والفلسفة. في كتابات شبابه كان في الحقيقة على الخط المستقيم للدين الجمالي عند الرومنسيين. في كتابه «**روح المسيحية ومصيرها**»: «الحقيقة هي جمال»[٣٣]. في هذا النص ذاته يسائل العلاقة بين الفن والدين ويؤكد ان الدين الاغريقي وحده يحقق الماهية الحقة للدين، بل ايضاً على صلة بالدين: وكيما نفهم وضعه الخاص لا بد لنا من تسجيله في داخل هذا المثلث.

ان دراسة تطور تصورات هيجل المتصلة بالعلاقة بين **الفن** والدين دراسة أخاذة. انها تتيح الرؤية عن كثب الى اي حد كان الانتقاص النسبي **للفن** يرجع ايضاً الى حقيقة انه سيُربط بصورة غير مكتملة للدين. فبينما كان هيجل، في كتابات شبابه، يحارب ضد المسيحية دفاعا عن آلهة الاولمب، فانه منذ كتاب «**فينومينولوجيا الروح**» (١٨٠٧) سيقُلب الترتيب: يستمر النظر الى **الفن** كشكل للدين الا ان هذا الشكل ينفك عن كونه الشكل المنجز للدين. وبالفعل، ينتظم الدين وفقا لتوالي ثلاثة اشكال يعرض فيها المضمون نفسه (**الروح** العارفة بذاتها)، ولكن وفقا لانماط لا تتطابق الا بشكل محدود مع تحديداته الاساسية[٣٥].

١) دين الطبيعة حيث تتصور الروح ذاتها لا بوصفها ذاتا، ولكن على صورة جوهر، انه دين الشعوب المتوحشة ودين الاستبداد الشرقي. في البدء

تؤله الروح الاشياء الطبيعية (الضياء لدى الفرس، النبات والحيوان في الهند). وبعد ذلك يحاول تجاوز تلك النزعة الطبيعية، ولكنه يقوم بذلك بشكل لا يزال غريزيا، وبالتالي ناقصا انها مرحلة الدين في مصر. ففيها لم يوجد **الفن** بعد بل نوع من صناعة حرفية دينية، اي «عمل غرزي كما عمل النحل الذي يصنع شرانقه»[٣٦]. يفكر هيجل، بشكل خاص بالاهرامات: فهي توضح عدم التطابق بين الواقع المحسوس (وهو دافع هندسي صرف) والمضمون الروحي الذي يفترض انه يعبر عنه (روح المدفون). هذا الانتقاص من قيمة الفن المصري يوجد ايضاً في كتاب «**الجماليات**» حيث ستكون الاهرامات التعبير النموذجي للفن الرمزي اي الفن الذي لم يتطابق بعد مع ماهيته.

ب) دين الفن، اي مرحلة «الفردانية الجميلة»: ههنا يكون التعبير المطابق للروحي. تقابل هذه المرحلة وعي الروح لذاتها بوصفها انسانية لا متناهية. يميز هيجل ثلاث مراحل في داخل دين **الفن**:

-العمل الفني المجرد الذي يحتفل بالالهة بشكلها حقيقة موضوعية-الفنون التشكيلية وبشكلها جوانية خالصة-الغنائية الانشادية. في هذا النص ينظر الى الفن التشكيلي كشكل ما زال ناقصا **للفن** (لانه يفتقر الى التجسيد الروحي)، بينما يشغل فن النحت في كتاب «**الجماليات**» الموقع المركزي.

-العمل الفني الحي، اي احتفالات العبادة، الالعاب، الاسرار، الخ، اشكال فن يحتفل بالعهد بين الالهة والبشر.

-العمل الفني الروحي: انه الواقع المكتمل **للفن** على شكل الادب، او بشكل ادق الملحمة، المأساة (التراجيديا) والملهاة (الكوميديا). ان الكوميديا تقود الى الانحلال الذاتي لدين الفن: مادام موضوعها (موضوع الكوميديا) نفي الجوهرية الالهية داخل اليقين السعيد لذات الفرد وتلغي رؤية العالم الفني، ان هذه الرؤية في الحقيقة مرتبطة برباط يمتنع حله بتأكيد

الجوهرية الالهية، الشرط الضروري حتى يتسنى لها تحقيق مهمتها، اي تجسيد الكلي (العالم الالهي) في الخاص (عالم البشر).

ج) الدين المتجلي او دين الوحي، اي الدين المسيحي حيث يتوقف الفن عن كونه حقيقة اساسية. وهنا يصوغ هيجل نظريته الشهيرة عن نهاية الفن، التي سنجدها في كتاب «**الجماليات**»: «التماثيل هي الان احداث هجرتها الروح الحية، والاناشيد صارت كلمات انسحب منها الايمان، ومائدة الالهة هي بعد الآن بلا غذاء روحي وبلا شراب، والشعور بعد العابه واعياده بأنه لم يعد يجد التجربة السعيدة لوحدته مع ماهيته الخاصة [...]. وهكذا عندما يقدم المصير الينا هذه الاعمال لا يقدم الينا عالمها، ربيع الحياة الثقافية الذي شهد ازدهارها، والصيف الذي شهد نضجها بل وجسد الذكرى المغشاة لحقيقتها، وعندما نقدرها[...] يبقى تقديرنا فاعلية خارجية تماما [...]؛ فاعلية لا تبلغ جوانية الواقع الثقافي الذي انتج الاعمال ونفخ روحه فيها، فاعلية تشيد بناء معقدا انطلاقا من عناصر ميتة من وجودها الخارجي، من لغتها، من تاريخها، الخ. فنحن لا نحيا فيها، ولا نقوم الا بتصورها في ذواتنا(٣٧).

فالفن في كتاب «**الفينومينولوجيا**» هو اذن المرحلة الوسطى لتطور الدين، مرحلة الدين الأغريقي ولئن كانت الجماليات الهيجلية ذات نزعة كلاسيكية فذلك ايضا لاسباب لاهوتية: ان الشكل المنجز **للفن** لايمكن ان يكون سوى الفن الاغريقي، لان **الفن** هو الوجه الاغريقي للدين. كما يشرح هنا لم يرتبط وضع **الفن** جزئيا بالوضع الممنوح للدين الاغريقي: مادام **الفن** يكون بامتياز شكل الدين، فانه يمتلك وصفا نموذجيا؛ وابتداء من اللحظة حيث الدين المسيحي هو الشكل المنجز للدين، يمنح **الفن** وصفا هشا، يصعب في الحقيقة رؤية من الذي يؤدي الدور الاساس، الكلاسيكية او المنظور اللاهوتي.

المسألة معقدة ايضاً نظرا الى ان الدين ذاته يتغير وضعه عندما ننتقل من كتابات الشباب الى كتاب «الفينومينولوجيا». لقد كان الدين في كتابات

فرانكفورت على سبيل المثال الفاعلية (Kat exochen) ويتخذ اذن موضوعه فوق الفلسفة (على الفلسفة ان تتوقف عندما يبدأ الدين)[٣٨]، في كتابات **«الفينومينولوجيا»** يحتل اللوغوس الفلسفي موقع الصدارة: يحتل الفكر المطلق موقع الدين. وما دام **الفن** متطابقا مع مرحلة دينية، يجد نفسه اذن قد فقد من قيّمته، بقول آخر، ترتبط المكانة الممنوحة **للفن** معا بالمكانة الممنوحة للدين الاغريقي في الدين بوصفه كذلك والمكانة الممنوحة لهذا الاخير (الدين)بالنسبة للفلسفة، ويختلف التشديد على العاملين باختلاف الاعمال: في كتاب **«الجماليات»** على سبيل المثال، قضية تجاوز الدين المسيحي للدين الاغريقي لن تنسى بالتأكيد بكاملها، الا ان هيجل سيشدد اكثر على مسألة العلاقات بين **الفن** والفلسفة، وفي الوقت ذاته، كما سنرى ذلك، سيكون بوسع **الفن** ان يحظى باستقلال نسبي على الاقل بالنسبة للدين، لان المصطلح ذاته لـ «دين الفن» لم يعد قيد الاستعمال.

يوجد هذه الموضوع بخطوطه العريضة في موجز **«الموسوعة»**[٣٩] يتوقف **الفن** عن كونه احدى مراحل الدين الحقيقي ليغدو احدى اللحظات المستقلة **للروح المطلقة**، الى جانب الدين الحقيقي والفلسفة.

انه المرحلة الاولى **للروح المطلقة**، حيث يقدم نفسه بوصفه حدسا عيانيا، بوصفه مثلا اعلى (Idèal) والمثل الاعلى هو تجسد **المعنى** (Idée) تجسد الالهي-في شكل محسوس فريد على نحو ان هذا الاخير لن يكون الا الاشارة، تجلي الجوانية الالهية. ان الاستقلال النسبي الذي يبلغه **الفن** هكذا يظهر من قبل في موجز الفقرات المخصصة **للروح المطلقة**. فهو ينقسم الى ثلاثة اقسام: **الفن**، الدين، الفلسفة وليس-كما كان من الممكن توقعه في ضوء كتاب **«الفينومينولوجيا»** - الى قسمين: الدين، الفلسفة، المرحلة الثانية **للروح المطلقة** هي الان مرحلة دين الوحي (الدين المسيحي) انه «مستقبل» (zukunft) الدين الحلولي وفي اللحظة ذاتهامستقبل **الفن**. المسيحية هي التجلي الذاتي للالهي بوصفه جوانية تتحقق عبر التصور

الروحي ومجموعة المؤمنين ، واخيرا المرحلة الثالثة، مرحلة الفلسفة التي تحقق وحدة **الفن** والدين لان اللوغوس الفلسفي حدس روحي يعرف ذاته.

ان استقلال **الفن** هذا لا يجعله اقل نسبية. وعلى انه يقر له بوضع نوعي، مختلف عن وضع الدين، يستمر هيجل بربطه بشكله المعياري بدين الاغريق الوثني: «في موضوع الصلة الوثيقة بين **الفن** والاديان، لابد لنا من ان نبين بشكل اكثر دقة ان الفن **الجميل** لا يسعه الانتماء الى الاديان حيث يكون المبدأ **الروحية العيانية** وقد صارت حرة بذاتها، ولكنها مازالت غير مطلقة[٤٠]. ومن جانب آخر يؤكد ان كل دائرة الروح المطلقة، بشكل ما، هي دائرة الدين[٤١] الدين الفعلي، **الفن** والفلسفة ليساالا الشكلين المختلفين اللذين يتخذهما هذا المضمون اللاهوتي المطلق. وعلى الرغم من ازاحة التشديد التي يتعذر انكارها، لا يوجد اذن تناقض اساسي بين كتاب «**الفينومينولوجيا**» وكتاب «**الموسوعة**» يبقى **الفن** مرتبطا بشكل حميم بالدين، لان دائرة **الروح** المطلقة برمتها هي في الحقيقة دائرة الدين. وفي الوقت ذاته يدعى الى تجاوزه بالدين المسيحي والفلسفة معا ولكن بينما كان الدين بما هو عليه في كتاب «**الفينومينولوجيا**» هو الذي يستوعب الفن بوصفه احد مراحله، فانه في كتاب «**الموسوعة**» (وفي كتاب «**الجماليات**» كما سنرى ذلك) الدين الحلولي بوصفه دينا نوعيا هو الذي يستوعبه **الفن**.

ان اشكالية العلاقات بين **الفن** والدين والفلسفة نجدها معروضة في كتاب «**الجماليات**» في الفصل المعنون «فكرة الجميل الفني او المثل الاعلى Ide'al» يُعرَّف الفن في هذا الفصل بوصفه معرفة مباشرة **للمطلق**، تحققت على شكل حدث حسي. انه (الفن) يتعارض مع الدين المرحلة الثانية للروح المطلقة: الدين هو الوعي الجواني، الاحساس بالمطلق. واخير، يختلف الفن ايضاً عن الفلسفة، المرحلة القصوى حيث يفكر المطلق في ذاته. هنا ايضا، اذا حل الدين مكان الفن فالمقصود هنا الدين المسيحي. اما الفلسفة فانها تحقق التأليف الاقصى، تأليف **الفن** والدين بوصفهما كذلك: إنها معا

الفن -ولكنها الفن المجرد من الحدود التي ترجع الى العنصر المحسوس -والدين -ولكنها الدين المجرد من الحدود التي ترجع الى العاطفة.

والحقيقة يبدو هيجل حائرا بين ثلاثيتين، ثلاثية «**الفن**، الدين -الفلسفة» وثلاثية «دين **الفن**، الدين المسيحي -الفلسفة». ولئن شدد في كتاب «**الفينومينولوجيا**» على الثلاثية الثانية، بينما في «**الموسوعة**»واكثر من ذلك في كتاب «**الجماليات**»يعطي الوزن الاهم للاولى. في حالة كتاب «**الجماليات**» يمكن شرح اختبار الثلاثية الاولى بسهولة: لما قرر هيجل تكريس احدى مجالات فلسفته (Realphilosophic) **للفن**، لابد وان يمنحه استقلالا ما بالنسبة للدين، ومن ناحية اخرى، بتحديده له بوصفه فاعلية نظرية، عليه ان يضعه قبالة الوجود الحسي ولكن ايضاً «يميزه عن الفكر الفلسفي، مما لا يمكن ان يكون اذا ما تطابق ببساطة مع الدين الاغريقي، لانه في هذه الحالة يجازف القطب المعارض السديد بأن يكون دائماً الدين المسيحي اكثر منه الفلسفة.

تميل التمييزات عند هيجل الى ان تكون في الوقت ذاته مراحل تطورية ذلك ان حلقة النظرية للفلسفة في التاريخ هي نفسها حلقة في الاشتقاق المنطقي للتحديد المفهومي **للمعنى**[٤٢] يظهر هذا العنصر التطوري بقوة في التعارض بين الفن والدين والفلسفة. وهكذا مذ لا يكون التصور الذاتي **للوجود** بامتلائه كله، يرى هيجل ان ليس بوسعه ان يكون الا مرحلة **انتقالية** في الوحي الذاتي **للمطلق**، مرحلة يتم تجاوزها بالفلسفة. كذلك عندما يعارضه بالدين فانه يميل الى تحويل هذا التعارض الى تطور تاريخي، الانتقال من **الفن** الاغريقي الى الدين المسيحي بوصفه في الاونة ذاتها الانتقال من الفن الى الدين في سيرورة **الروح** المطلقة: في العصر المسيحي يتوقف **الفن** عن كونه تجليا ملائما، بعد الان سيتجسد **المطلق** في الفلسفة،

المرحلة القصوى **للروح** المطلقة وفي الوقت ذاته المرحلة القصوى للدين (بالمعنى حيث يتوحد الدين مع المطلق بوصفه كذلك).

واذن فالعلاقة التي تربط **الفن** بالدين و بشكل خاص بالفلسفة ليست علاقة متزامنة بل تندرج في تطور تاريخي: تكون فيه الاعمال الفنية «الحلقة الاولى المتوسطة مهمتها ربط الخارجي، المحسوس والزائل الى الفكر الخالص، ومصالحه الطبيعية والواقع المتناهي مع الحرية اللامتناهية للفكر الشمولي»[٤٣]. هذه المرحلة الاولى مدعوة للاجتثاث من قبل الدين (المسيحي) الذي بدوره يجد حقيقته في الفكر الفلسفي. ولما كان هيجل يعتقد انه بفلسفته، يبلغ الذاتي المطلق، يستنتج ان **الفن** هو شأن من الماضي. هذه القضية لا تعني بالطبع انه لن يوجد فنون بعد اليوم بالمعنى الخبري للكلمة، ولكن من منظور التحقق الذاتي **للروح** المطلقة، لم يعد **للفن** بوصفه معرفة نظرية رسالة تاريخية، واذن ليس بامكانه ان يتطابق مع ماهيته، مع غايته الداخلية الخاصة (في الحقيقة ما لم يعد موجوداً منذ نهاية العصور القديمة).

ان قضية نهاية **الفن** غامضة، رأينا لتونا انها مرتبطة بواقع انه لم يبق للفن مهمة تاريخية، اذ انتقل مشعل المعرفة النظرية الى الفلسفة. وفقا لهذه القراءة حتى وان كان بامكاننا ان نأسف على عظمة **الفن** التي فات اوانها الى الابد، لن نخسر في التبادل لان الفلسفة لا تستأنف وحسب المضمون النظري نفسه بل ايضاً تمنحه شكله النموذجي **المطلق** هو **لوغوس** وبالتالي من الطبيعي تماما ان يجد كماله الاقصى في القول المفهومي للعقل بدلا من ان يجده في التصوير المحسوس **للفن**[٤٤]. ان القضية، اذا اخذت بهذا المعنى، ليست الا محاولة حل جذري للصراع بين الملكات النظرية. غير ان هيجل يربط ايضاً نهاية **الفن** بشكل اعم بالطبيعة النثرية للحداثة. بقول آخر، يبدو ايضاً انها تنجم عن هيمنة ملكة الفهم (وهي غير متطابقة مع العقل الفلسفي)، من التفكر المجرد، في المجتمع المدني الحديث. في هذا الافق

تتخذ نهاية الفن لونا مختلفا: فهي ليست مرتبطة بتجاوز العمل الفني بالقول الفلسفي، بل بالاتجاه الواحد لثقافة **ملكة الفهم**، بعجزها عن الار تقاء الى جوهرية التأليف بين الفردي والكلي، بين الفكر والحساسية، التأليف الذي يعرّف **الفن**.

ان قضية نهاية **الفن** لا تتضمن وحسب فقدانه لكل وظيفة نظرية خاصة به في العصر الحاضر بل يتضمن ايضاً انفصالنا عنه بشكل لاشفاء منه: لم يعد بوسعنا ان نحيا في **الفن**، وتظل علاقتنا به علاقة خارجية، هذه الفكرة، التي سنجدها عند هيدجر تفترض فكرة اخرى: كل ثقافة تاريخية تشكل كلا عضويا مغلقا على ذاته، رؤية حياتية (lebenswelt) (كما سيقولون في وقت لاحق) يمتنع بلوغه على من لم يكن جزءاً منه.

لا يعني هذا انه لم يعد بامكاننا ان نستمد متعة جمالية مباشرة من **الفن**[٤٥]، ولكننا عاجزون بعد الان عن الحياة في عالم العمل الفني، في حقيقته الفعلية، في بعده النظري (او كما سيقول هيدجر في العالم الذي فتحه): «من هذه الجوانب كلها، يظل **الفن** بالنسبة لنا، فيما يتصل بغايته القصوى، شأن من شؤون الماضي. ومن جراء هذا فقد بالنسبة لنا كل ما كان يمتلكه من حقيقة ومن حيوية، حقيقته وضرورته في الزمن الماضي، وبعد الآن سيهجره تصورنا. ان ما يثيره عمل فني فينا اليوم هو في الوقت ذاته متعة مباشرة، حكم يتناول المضمون كما يتناول وسائل تعبيره كما يتناول درجة تطابق التعبير مع المضمون. ولهذا السبب لا يزال علم **الفن** ضروريا بشكل اكبر اليوم مما كان عليه في العصور الذي كان يجلب فيها رضا كاملا. يدعونا **الفن** ان نخضعه لتأمل الفكر، لا بقصد ابداع اعمال جديدة، ولكن لمعرفة علمية لماهية **الفن**.

ولكن، وكما تبين ذلك نهاية النص المذكور، لهذا مقابل ايجابي، يمكننا ان نفهم ما كان عليه **الفن**، يمكننا صوغ الماهية والحقيقة العميقتين. ان

موت **الفن** يجعل المعرفة النظرية التي تخصه امرا ممكنا كما تجعل الجثة الطب الشرعي امرا ممكنا.

المعرفة الفلسفية للفن: النظام والتاريخ

ان وجود «**الجماليات**» ذاتها بصفتها معرفة **للفن** كوحدة نظامية، لايكون ممكنا الا لانه شأن من شؤون الماضي. والحقيقة لا يمكن للمعرفة الفلسفية ان تقتصر على معرفة جزئية وخبرية **للفن**، خلافا لتاريخ **الفن** والنقد الفني: ان مهمتها «تنمية ضرورة طبيعتها الداخلية والبرهنة على هذه الضرورة»[47] وحده ما هو مكتمل وفقا لماهيته تمكن «معرفته وفقا لضرورته المنطقية- الميتافيزيقية»[48]. وعليه فان قضية نهاية الفن ترتبط بشكل حميم بمطالب الماهوية التاريخية (essentialisme historique) اذا كان لابد، من اجل معرفة الماهية الفئوية(*) (catégoriel) لموضوع ما، من ادراك لتطوره الدياليكتيكي، واذن متابعة الازدهار التدريجي للماهية في مراحلها المختلفة حتى تبلغ كمالها الاقصى، فان المعرفة تكون دائما وبالضرورة معرفة حقيقية انقضى زمانها.

في الفصل المعنون «استنتاج تاريخي للمفهوم الحقيقي **للفن**»، يبين هيجل ايضاً شرطا ثانيا يتصدر ميلاد الجماليات، شرطا داخليا في تطور الفلسفة. **الفن**، كما رأينا، هو موقع التأليف بين الحسي والروحي وبين الخاص والعام. وينجم عن هذا ان الفلسفة القادرة وحدها على التفكير ترفع هذا التأليف الى مستوى الفكر. ان فلسفات ملكة الفهم، اي الفلسفات ما قبل الكانطية، عاجزة عن ذلك لان ملكة الفهم تتصور ذاتها على الدوام بوصفها كليات مجردة تتعارض مع خصوصية المحسوس. وحدها فلسفة العقل، اي الفلسفة المثالية توفر لنفسها وسائل تجاوز تعارضهما (تعارض

(*) م تقال الماهية اعتياديا عن موجود محدد تماما وله طبيعة خاصة كالانسان مثلا او الدب. فاذا اطلقت الكلمة على فئة معينة مثل الفن او الادب او الجماعة القومية فعلى سبيل المجاز ولمحاولة الكشف عن الوحدة الذاتية لهذه الفئة في مراحلها.

الروحي والمحسوس) في مصالحة مطلقة. لقد كان كانط في كتابه «**نقد ملكة الحكم**» اول من تناول المسألة، غير أن هيجل يعتقد بأنه اخفق ما دام لم يمنح الا وصفا ذاتيا للمصالحة المتحققة في الحكم الجمالي. ويضيف ان الفضل التاريخي يعود الى شيلر في كتابه «**التربية الجمالية للبشرية**» في تجرؤه على الدفاع عن ضرورة اتصاف المصالحة بقيمة موضوعية.

ان تطور التفكير في **الفن**، كما يرسم هيجل ههنا خطوطه الكبرى، تطوركاشف: من جانب، على الفلسفة حتى يكون بامكانها التفكير في **الفن** وفقا لماهيته، ان ترتقي الى مستوى فلسفة **المطلق**؛ ولكن، من جانب آخر، يؤصل هذا الفكر المطلق ذاته في داخل اشكالية جمالية. لانه، كما يقول، ينبغي انتظار شيلينغ حتى يُسجّل الفكر المطلق على واجهة اونطولوجيا عامة بدلا من نظرية **للفن**: «ان هذه الوحدة الحميمية بين العام والخاص، بين الحرية والضرورة، بين الروحي والمادي، حيث رأى شيلر مبدأ الفن وماهيته [...] صارت فيما بعد، بوصفها **هي ايضاً معنى**، مبدأ المعرفة والوجود واعلن المعنى على انه الحقيقة والواقع بامتياز. نجم عن هذا التطور محاولة شيليغ لتبني منظور المطلق في العلم. ولئن كان **الفن** قد بدأ من قبل تأكيد طبيعته وقيمته الخاصتين بالنسبة للاهتمامات الارقى للانسان، اصبحنا، بالاضافة الى ذلك الان، نمتلك مفهوم **الفن**، الذي نعرف بعد الان المكانة التي يستحقها في العلم وما هو تحديده الحقيقي والاسمى(*) [...]»(٤٩). لئن كانت الفلسفة قادرة من الان فصاعدا على التفكير في **الفن** فلانها استأنفت لحسابها مهمة المصالحة المطلقة التي خصصتها النظرية الرومنسية **للفن** (اذا كان هيجل يرجع الى شيلر بدلا من نوفاليس والاخوين شليغل، فمرد ذلك بشكل اساسي ضراوته على الاخوين شليغل) ان كتاب «**الجماليات**» هو رجوع النظرية المجردة **للفن** على ذاتها (في الوقت نفسه الذي يحدد فيه موضوعها الاصلي في كفاءاته ببلوغه وضع نظرية اونطولوجية عامة.

(*)م رفع الفن الى مستوى الفكر.

ينبغي لمعرفة الفن وفقا لماهيته عرض تنسيقه وتنظيمه الداخليين. وعليها ايضاً تحديد المكان الذي يشغله بين مختلف الاشكال التي تكتسبها الروح في الاوديسةالميتافيزيقية التي تخصها. تتحقق النقطة الاولى بعرض «الجماليات»، بوصفها احدى جوانب النظام الاونطولوجي الاجمالي: فقبل دراسة الفنون في اشكالها الظاهرة، لابد لهيجل من تحديد موقع **الفن** بوصفه وجها نوعيا من اوجه تحقق الروح، او بقول آخر: ان ماهية **الفن** وما يمكن ان ينسب اليه بشكل قبلي بالموقع الذي يشغله في النظام الاجمالي. فمجال «الجماليات» اذن ليس مجالا مستقلا: فهو يتأسس بالنظام الكلي وفي داخله. بهذا المعنى يمكن لهيجل ان يقول ان تحليلاته **للفن** في كتاب «**الجماليات**» لا تحظى بوضع مستقل. فهي تتأسس، في المرجع الاخير في كتاب «**المنطق**» الذي تفترض نظريته في **الفن** صحته: «في نظرنا يفترض مفهوم الجميل ومفهوم **الفن** النظام الفلسفي»(٥٠).

النتائج هامة بالنسبة «**للجماليات**»: فالقضية التفسيرية المركزية لدى هيجل الفكرة القائلة بأن مضمون **الفن** ينتمي الى الصعيد اللاهوتي-وكذلك القضية التاريخية المرتبطة بها-تطابق اكتمال ماهية **الفن** مع الفن الاغريقي-لا تصدر عن تحديد لنوعية **الفن** بل من التحديد العام لدائرة الروح المطلقة بوصفها دائرة دينية. توجد اذن حركة مزدوجة: لان **الفن** فاعلية نظرية (ارث النظرية الرومنسية في **الفن**) ولان مجال الفاعلية النظرية-مجال **الروح** المطلقة-في اعماقه مجال ديني (القضية الفلسفية الهيجيلية)، يكون **الفن** حكما من طبيعة لاهوتية.

يوجد في هذا التحديد ايضاً جانب تاريخي: فالتطور الديني هو الذي يقدم اطارالتطور التاريخي الاجمالي بهذا المعنى تاريخ الدين هو تاريخ العالم: «يخص فلسفة الدين ان تعرف الضرورة المنطقية في سيرورة تحديدات الماهية المعترف لها بوصفها المطلق، ان تعرف اولا من اي نوع من التحديدات يقابل نوعية العبادة، وبعد ذلك ان تعرف باي اسلوب يقابل

وعي الذات، وعي ما يكون التحديد الاعلى للانسان وبالتالي، طبيعة ثقافة شعب، مبدأ الحق عنده، وحريته الحقة ودستوره، وايضاً فنه وعلمه يقابل المبدأ الذي يكون جوهر الدين ذاته. ان ندرك ان كل هذه اللحظات لحقيقة شعب تكون كلية نظامية واحدة، وان روحا واحدة هي التي تصنعها وتعطيها شكلها، ذلك هو الاساس الذي يتيح لاحقا ادراك ان تاريخ الاديان يلتقي بتاريخ العلم[٥١]. يصلح هذا المبدأ ايضاً لتاريخ **الفن**: تقابل الاشكال الثلاثية **للفن**، الرمزي والكلاسيكي والرومنسي مراحل ثلاث للدين: الدين الطبيعي، الحلولية الاغريقية، ودين الوحي (وهو حقيقة **كل** دين). الا ان هذا لا يعني ان تاريخية **الفن** لا تختلط مع تاريخية الاديان: فبينما لا يرتبط الدين بالضرورة بشعب خاص (على ان بامكانه ان يكون كذلك، كما يتبين من الدين الاغريقي)، يكون الفن على العكس دائما التعبير عن الروح القومية. (هذا على الاقل تحديده من حيث المبدأ).

ان خضوع **الفن** لدائرة الدين-اكان ذلك من زاوية تحديده العام (واذن من زاوية تحديد مضمونه النوعي أم زاوية تطوره التاريخي-هو في كل الاحوال العلامة التي تطبعها مقتضيات النظام الفلسفي الكلي على كتاب «**الجماليات**». تدخل هذه المقتضيات احيانا في صراع مع تحليل ظاهراتي (فينومينولوجي) للفنون يبتغي احترام الاختلافات النوعية للفاعليات الخاضعة للتحليل. عندما يلغي هيجل نفسه امام مثل هذا الصراع بين نظرية **الفن** كما تصدر عن نظامه وتحليلاته الفنية الفعلية، يلجأالى محاولات حل متنوعة. تقوم الاولى على ما ينبغي تسميته بحق بهلوانيات مفهومية تتفاوت في درجة اقناعها: هذا ما يحدث بالنسبة للنحت والموسيقا (على انهما فنان من خمسة فنون تعتبر فنونا معيارية). ان الحالة الاكثر لفتا للانتباه هي الموسيقا. يقر هيجل بنزاهة ووضوح ان الموسيقا الخالصة غير قابلة للتعبير عن مضمون متمايز. فالموضوع الموسيقي نفسه هو بشكل اساسي موقع العاب صورية: وتنويع الموضوع ليس تنويع مضمون بل تنويع شكل. وهذه الحقيقة

تعرّض للخطر نظامه في الفنون الذي يقوم على المضمون كمعيار. وكيما يخرج من هذه الصعوبة يجد نفسه ملزما بافتراض ان الموسيقا، من اجل ان تكون مطابقة لماهية الفن لابد لها من اللجوء الى عون الكلام وحده القادر على تزويدها بمضمون محدَّد. ومنه هذه النتيجة المفارقة التي تقول ان الموسيقا تمثل لماهيتها عندما تتوقف عن كونها موسيقية بشكل خالص[٥٢].

الحل الثاني يقوم على تهميش الظاهرات الفنية الحرونة: هذا ما يحدث للرواية (ولا يمنعه هذا من ان يكرس لها الصفحات الاكثر ابهارا في كتاب «الجماليات»، وبشكل اكبر ايضاً للرقص وفن الحدائق. يوجد موقعان مفضلان لاجراءات التهميش هذه.

الاول هو موقع نظام الفنون: وحدها الفنون المعيارية الخمسة تشكل «النظام المحدد والواضح للفن الحقيقي والفعلي» [٥٣]؛ اما الفنون الاخرى، وبشكل خاص فن الرقص وفن الحدائق ليست الا «فنونا ناقصة»؛ «اجناس مهجنة». ينبغي «للنظر الفلسفي[...] ان يقتصر على الفروق الناجمة عن المفاهيم وان لايهتم الابالأجناس التي تقابل حقا هذه الفروق»[٥٤]. يتيح هذا المبدأ اكساب نظام الفنون المناعة ضد كل تهمة توجه اليه بعدم الاكتمال: وفي اللحظة ذاتها لا يتطابق ما يستبعده النظام مع ماهية الفن. اما الثاني فهو موقع نظرية تاريخيةالاشكال الفنية (الرمزي، الكلاسيكي، الرومنسي) ان اسلوب عمل هيجل هنا يزداد تعقيدا. فهويميز بين نموذجين من التاريخية. يوجد اولا التاريخية الجائزة[٥٥]، الخبرية والتي تخضع لمجرد التسلسل الزمني: تتساوى الاحداث كلها والعلاقة السديدة الوحيدة هي علاقة التتابع الزمني (نموذج I). وهي تتعارض مع التاريخية بالمعنى الدقيق، الازدهار التدريجي لتحديدات الروح: انها تخضع لضرورة المفهوم ويعبر التسلسل الزمني فيها دوما عن علاقات مفهومية (نموذجII). وهكذا في نهاية عرضه لفن النحت يتساءل هيجل ما ان وجدت علاقات تاريخية خبرية (نموذجI) بين فن النحت المصري وفن النحت الاغريقي، بقول آخر، ما اذا

لعب الاول دور النموذج الثاني. ويجيب: «[...] بوسعنا ان نترك جانبا هذه التفصيلات التاريخية، كي نبحث وحسب اذا ما وجد بين فني النحت صلة داخلية، ضرورية»[٥٦]. ويضيف ان مثل هذه الصلة الداخلية والضرورية موجودة، وهي صلة تسلسل تاريخي من النموذجII. وبالفعل: «النموذج الامثل، **الفن** الكامل لابد وان يسبق بفن ناقص، والنموذج الامثل لا يصير امثل الا نتيجة لنفي الفن الناقص، وحذف النقائص والثغرات التي ترتبط به»[٥٧].

ما هي الصلة بين التاريخية الخبرية(نموذجI) والتاريخية المفهومية (نموذج II)؟ سيبدو النص المخصص لفن النحت المصري انه يوحي بامكان استقلال الاثنين استقلالا تاما: حتى لو غابت العلاقة التاريخية الخبرية بين نموذجي النحت (على الرغم من ان هيجل يعتقد بشدة بوجود مثل هذه الصلات) سيكون النحت المصري تمهيدا (un vorstufe) للنحت الأغريقي. لاينسجم مثل هذا الاسلوب في الرؤية مع ذلك مع التصورات المفهومية العامة عند هيجل، اذ على الروح ان تتحقق ايضاً داخل الواقع التاريخي الخبري وعبره: وهكذا كانت **الفينومينولوجيا** تزعم انها تبين ان نابليون لم يكن فردا من التاريخ الخبري وحسب، بل كان ايضاً تجسيد مرحلة محددة مفهوميا في تاريخيه الروح. واذن ينبغي التسليم بوجود علاقة بين النموذجين او اكثر من ذلك علاقة مزدوجة.

من جهة، بالامكان استخلاص التاريخية الخبرية من التاريخية المفهومية. وهكذا، بخصوص السؤال لمعرفة ما اذا يمكن تسنى لفن التصوير-وهو فن رومنسي-ايضاً الاضطلاع بوظيفة هامة في العصور الاغريقية القديمة، ويجيب هيجل: «لئن نظرنا الى الاشياء من زاوية خبرية خالصة، فاننا نرى ان هذه الأعمال او تلك انتجتها شعوب مختلفة في حقب مختلفة؛ ولكن يوجد سؤال آخر، اعمق من الاول، يتناول **مبدأ** التصوير ذاته، وتفحص وسائله في التمثيل وتحديد المضمون الذي، بسبب **طبيعته**

ذاتها يقابل شكل التمثيل التصويري اكثر من اي تمثيل آخر، على نحو ان هذا الشكل يخص بالضبط هذا المضمون(٥٨). ونظرا الى ضعف صفته المادية (بالمقارنة مع النحت)، فانه يتلاءم بشكل خاص مع تعبير الجوانية الذاتية، الامر الذي يجعل منه فنا رومنسيا وفقا للتاريخية من النموذج II. وعليه، وعلى الرغم من ان هيجل يعترف ببراءة باننا لا نعرف الشيء الكثير عن فن التصوير القديم ودوره، يعتقد ان بامكانه افتراض ان فن التصوير القديم ما كان بامكانه بلوغ كمال فن التصوير الرومنسي ولاكمال فن النحت القديم. بقول آخر، تستخلص حالة تاريخية خبرية (نموذجI) نوعية انطلاقا من تاريخية مفهومية: «مهما كان امتياز اللوحات البدائية (عند القدماء)، يبقى انهم، وعلى الرغم من الجمال المنقطع النظير لمنحوتاتهم، لم يتمكنوا من الوصول بفن التصوير الى درجة التطور الذي بلغه فيما بعد، في العصر الوسيط المسيحي، وبشكل اخص في القرنين السادس عشر والسابع عشر. من جهة ثانية كان من المحتمل **استخلاص** دونية التصوير هذه النسبة لفن النحت ذلك ان مبدأ رويةالعالم عند الاغريق يلتقي مع ما يمكن لفن النحت ان يحققه اكثر من اي فن آخر. ففي الفن، لا يمكن فصل المضمون الروحي عن اسلوب التصور[...] (٥٩).

وبالمقابل عندما يلوح تناقض ما بين حالة التاريخ الخبري والتصور المفهومي للتاريخ فان هيجل لا يقيم له اي وزن: «اننا لا نجد عند القدامى وحسب مصورين متميزين بلغوا بفنهم شأوا بعيدا، بل ايضاً عند شعوب اخرى، مثل الصينيين، والهنود، والمصريين، الخ، وقد بلغوا المجد في تصويرهم»(٦٠) ولكن «هذه النقطة ليست هي النقطة المهمة»(٦١): المهم هو التصور المفهومي للتاريخية التي تصدر عن التحديد الفئوي لفن التصوير، وكل ما يقع خارج هذه التاريخية المفهومية يكون مجردا من الدلالة بالنسبة لتطور **الروح**. ولتعليل الاجازة المعطاة للوقائع التاريخية عندما تكون مربكة اكثر مما ينبغي، يؤكد هيجل ان التاريخية الخبرية تحمل الكثير من النفايات،

ومن الوقائع الطارئة والمجردة من الدلالة وانها لا تعبر عن تطور **الروح** الا بشكل ناقص.

يبدو لي ان الرهان الاساسي في كل هذه التمييزات يكمن في ابتغاء حماية مبدأ حتمية تاريخية منهجية (de'terminisme historico-syst'ematique) بأي ثمن. والمؤسف ان هذا لا يكون ممكنا الا مقابل لعبة بهلوانية. وفي الحقيقة، على مستوى التاريخية من النموذج II، يستعين هيجل بمقولتي الضرورة والجواز. بعض تحديدات **الفن** تكون ضرورية بينما يكون بعضها الاخر مجرد جواز: ان متوالية اشكال الفن الثلاثة (الرمزي، الكلاسيكي، الرومنسي) سمة ضرورية، وكذلك ازدهار فن النحت في العصر الاغريقي القديم، في حين ان الوجود المحتمل لفن تصوير قديم، ما دمنا لا نستطيع استخلاصه من الرؤية القديمة للعالم، هو مجرد واقعة جائزة اي مجردة من الدلالة من اجل فهم ماهية **الفن**. على مستوى التاريخية من النموذج I، بالمقابل، فان التعارض الحاصل هو تعارض بين ما هو مهم وما هو ثانوي: يستعين هيجل بهذا التصنيف عندما يقول لنا على سبيل المثال ان فن النحت هو في قلب الفاعلية الفنية الاغريقية بينما لا يشغل فن التصوير فيها الا مكانا ثانويا. وتكمن اللعبة البهلوانية في توحيد الزوجين: ما يكون ضروريا يكون في الوقت نفسه مهما وما يكون جائزا يكون في الوقت ذاته ثانويا. حكم مخالف للمنطق (paralogisme) بالطبع: ان بيان الاهمية التاريخية لحدث ما لا يعني بيان ضرورته، وبالعكس، بالامكان تصور احداث تاريخية محددة بشكل دقيق، ومع ذلك فاهميتها ثانوية (فيما يتصل بنتائجها على سبيل المثال).

هذا الحكم المخالف للمنطق يكون في خدمة القضية التي تنص على ان كل ما هو واقع فهو معقول (وبالعكس) ينسب الزوج مهم-ثانوي الى الواقع، بينما ينسب الزوج ضروري-جائز الى دائرة العقلانية، بتوحيد الزوجين وبالاستناد، حسب الحاجة، اما الى الواقع (التاريخي الوقائعي)

لتسويغ استنتاجاته (حدث هذا، واذن كان لابد ان يحدث)، واما الى العقلاني (النظام) ليقص في فوضى الواقع العصي، اكتشف هيجل علاجا مطلقا لكل الادواء: كما الافعى التي تعض ذنبها، النظرية والتاريخ يسوغ واحدهما الاخر بالتبادل وفي دائرة مغلقة.

الفن بوصفه نظاما عضويا:

ينقسم كتاب «**الجماليات**»، كما نقله الينا ناشروه، الى ثلاثة اقسام:

أ) التحديد الكلي **للفن** وفقا لمضمونه، اي تعريفه معنويا بوصفه مثلا اعلى ينطلق هذا التحديد، كما رأينا، من التحديد العام **للفن** بوصفه تحقيقا محسوسا للمغنى (Idée) ويمر عبر عرض لرؤية العالم تتطابق مع **الفن** يهبط تدريجيا الى نواه المثل الاعلى (Idéal) (*) وهو ليس الا العمل الصراعي.

ب) التحديدات **الخاصة للفن** وفقا لتحديد المضمون الروحي، اي وفقا لتخصيصات (particularisation) رؤى العالم التي توظف فيها والتي توظف فيها والتي تقابل ما يعادلها من مراحل الدين. يتصل الامر باشكال الفن الثلاثة، الرمزي، والكلاسيكي والرومنسي التي تتوالى في التصنيف وفي الزمان.

ج)التحديدات الفردية والقائلة بأن المثل الاعلى (Idéal) ونوعه التاريخي (شكل الفن) يتجسدان في مادة فريدة: المادة الجامدة والمعتمة في العمارة، المادة التي تتخذ شكل الحياة العضوية في النحت، السطح الثنائي الابعاد المناسب كمظهر بصري للتصوير، والجوانية الذاتية الخالصة والمتلاشية للصوت في الموسيقا، والتمثيل المحسوس والمحدد، والمعبر عنه بالكلام، للشعر. ان النظام التصنيفي الذي تقدم الفنون وفقا له يقابل

م(*) ان كلمة Idéal التي ترجمها بتعبير «المثل الاعلى» مشتقة من Idée التي نترجمها بـ «المعنى» وكلاهما مشتق من Eidos الاغريقية التي ترجمت خطأ الى العربية بـ«مثال». فالانتقال في اللغة الفرنسية من Idéal الى Idée طبيعي بعكس الانتقال من معنى الى مثل اعلى. إلا أن كلمة معنى تشير في مضمونها الحقيقي الى صورة الأكمل للشيء بحيث تصير مثالية أو مثلاً أعلى.

الاستدخال التدريجي للمادة المحسوسة، بل ايضاً التمثيل المحسوس التدريجي للمضمون الروحي: الشعر هو معا **الفن** الاكثر جوانية[٦٢]، **والفن** حيث يجد المضمون الروحي تشخيصه الاقصى (في العمل الدرامي).

ان المسألة الاساسية التي يلتقيها هذا النظام البالغ القوة-والذي لاتعوزه الجاذبية-هي مسألة ربط اشكال الفنون والفنون الفردية. وبالفعل يقدم هيجل المستويين بوصفهما تحديدات نوعية تاريخية-تصنيفية للتحديدات الشاملة للجميل، وفي الوقت ذاته يرجع احدهما الى دائرة الخصوصية (particularités) والاخر الى دائرة التفرد لدى الفرد (singularité individuelle) وعليه فالربط بين المستويين ابعد من ان يكون واضحا. وتتعاظم هذه الصعوبة نظرا الى التصنيفين يطرحان سلفا عددا من المسائل حتى حين ينظر الى احدهما بمعزل عن الاخر.

ان الفن الرمزي ، وهو المرحلة الاولى، يتصف بفصل بين المضمون الروحي والتحقق المحسوس الذي يتخذه. ومنه التسمية، ذلك ان الرمز يولد مذ يوجد علاقة معلّلة ولكنها غير متلائمة بين الاشارة المحسوسة والمضمون الروحي المدلول عليه: عندما نوحد رمزيا القوة (مضمون الروحي) والاسد (تحقق محسوس)، فاننا نستعين باشارة هي في وقت واحد مبررة (فالاسد قوي بالفعل) وغير مطابقة، ما دامت لا توجد صلة احادية بين الدال والمدلول (فالاسد ليس الحيوان الوحيد القوي والقوة ليست الصفة الوحيدة التي يتصف بها) بتعبير آخر، يتصف الفن الرمزي بنقيضة مزدوجة: من جهة، الواقع المحسوس المنتقى كناقل للرسالة يمثل دائماً اكثر وشيئاً آخر غير المضمون الروحي الذي يفترض فيه ان تكون اشارته، من جهة ثانية، هذا المضمون الروحي لا يرتبط الا بشكل جائز بالواقع المحسوس الذي يعبر عنه ويمكن التعبير عنه بواقع آخر. على الاقل هكذا تتم الامور في مستوى ما يدعوه هيجل «الرمزية الواعية» والذي يجده على سبيل المثال في القصص

الرمزية (allégories)، وايضاً في الحكايات المروية على لسان الحيوان (fables) وفي المجازات الخ . .[٦٣] اما ما يخص الرمزية اللاواعية نواة الفن الرمزي المتمثلة في الفن الهندي وبشكل خاص في الفن المصري، يقول بشكل اقل دقة ان الدلالة الروحية فيه تكون عاجزة عن التجسد في شكل محسوس ملائم، فالفن الهندي، على انه يفترض سلفا تمايزا بين **المطلق** والاشياء الطبيعية، وليس بامكانه تصوره الا بشكل كمي: فالمطلق ليس الا شيئاً طبيعيا مفرطا ومنه التماثيل الالهية المتعددة الاذرع، الوحوش الغريبةالشكل، الخ . . المصريون قادرون بلا ريب على تصور تمييز تصنيفي بين **المطلق** والمحسوس، الا انهم يخفقون في التأليف بين القطبين في وحدة فنية: يظل **المطلق** من صعيد جوانية خفية، الشكل المحسوس لايدل على ذاته ولكنه يشير الى معنى خارج عنه. وهكذا يُفترض ان يعبر الهرم عن الروح التي تسكنه (روح الميت) ولكنه لا يبلغ ذلك الا بشكل منقوص جدا: فوجها الاشارة لا يبالي جزئياً احدهمابالآخر وحسب (ليس في وسع الشكل الهندسي ان يكون التعبير الملائم عن الروحية)، بل ايضاً الروحية المخفاة في داخل الهرم ولكن الهرم لا يعبر عنها[٦٤]، ان الرمزية في الفن المصري تتصف بعدم تحديد الدلالة: الرمز هو سر، ولهذا السبب لا يرى هيجل في الاسفنكس (ابو الهول) شعار الفن المصري وحسب بل يرى فيه ايضاً رمز الفن الرمزي بوصفه كذلك.

ينبغي انتظار **الفن** الكلاسيكي لنخلص الى تطابق متبادل بين المضمون والشكل المحسوس، اي لبلوغ فن يتطابق مع تعريف **الفن**. وتصير مصالحة الروح والمادة امرا ممكنا لان **الفن** الكلاسيكي يضع التمثيل النحتي للوجه الانساني في مركز اهتماماته. فبين كل الاشياء المحسوسة وحده الجسم الانساني قادر على التعبير عن الروحية التي تسكنه. الفن الرمزي قبل كل شيء فن معماري، وعندما يكون معماريا يمثل اما حيوانات وكائنات مخيفة في شذوذ تكوينها، واما- في النحت المصري-يمثل وجوها انسانية بلا مراء

ولكنها غير معبرة[٦٥]. الفن الكلاسيكي، خلافا لذلك، يكتشف الانسان كشكل محسوس يعبر عن جوانيته الخاصة في الحياة ومن خلالها. ان الانسانية هي المضمون المناسب للفن: الانسان هو الموضوع المحسوس الوحيد حيث تعبر الروح عن ذاتها بشكل مباشر (التعريف الصوري للفن)، وكذلك، فان الانسانية هي المستقبل الحلولي لصيرورة الروح المطلقة) (التعريف التفسيري للفن). ينجم عن هذا ان نموذج الفن الكلاسيكي هو من صعيد تشكيلي-مما يسوغ المكان المركزي الذي يشغله فن النحت في نظام الفنون-وان مركز الفن التشكيلي (واذن مركز الفن بوصفه كذلك) لابد وان يكون الوجه الانساني. من الواضح ان الانسان يؤخذ هنا بصفته ينتسب الى الالهي واذن بوصفه نموذجا (مثالا): الامر الذي يدل على ان موضوع التصوير الكلاسيكي هو اولا البدن الالهي وفي المقام الثاني فقط البدن الانساني الميت. هذا الاخير من ناحية اخرى ينبغي جعله نموذجا(مثالا)، كيما يتقدم في جوهريته الروحية، في قوة نفسه، وهو لا يمثل الا الالهي وقد صار حالاً في الانسان. وبالطبع، انه بدءا من اللحظة حيث يغرق العنصر الالهي باتخاذ شكل مفرد في تحديده الانساني، واذن بدءا من اللحظة التي تضيع فيها الصلة مع الشمولية الروحية وان التمثيل في النحت يبتغي ببساطة اما الظريف والجذاب واما الشكل الطبيعي، فان الفن الكلاسيكي ينحل من ذاته.

ان الفن الكلاسيكي يكون هكذا كمال (vollendung) مملكة الجمال. بيد ان الروح ليس بامكانها الانتصار على الوجود الذي تتخذه في شكل محسوس (حتى ولو كان التخيل المبدع يتوسطهما بشاعرية فنية)، لانها في اساسها لوغوس (logos) ولا يمكنها ان تتحقق كليا الا في عنصر جوانيتها الروحية. يكتشف الفن الكلاسيكي بلا شك الجوانية الانسانية كأرض للفن، الا ان هذه الجوانية لا تزال متحدة بصورتها المباشرة، اي البدنية: فهي لم تتمثل بعد بوصفها جوانية تعرف ذاتها بوصفها ذاتية لامتناهية يمتنع ارجاعها

الى اي تجسيد محسوس. فالفن الكلاسيكي، بسبب ذلك، ليس الا مرحلة توازن انتقالية يتم تجاوزها بالفن الرومنسي. وبالامكان القول عن هذا الاخير (الفن الرومنسي) انه في داخل **الفن**، نتيجة هذه المرحلة الجديدة **للروح** التي تدفعها الى الذهاب الى ماو راء **الفن**. وذلك هو السبب في ان الفن الرومنسي يتصف بفصل بين المعنى والتحقق المحسوس، شأنه في ذلك شأن الفن الرمزي. غير ان الفصل في الفن الرمزي كان يصدر عن نقص في تحديد المضمون الروحي فان ما يحدث في الرومنسي هو عكس ذلك: فالمضمون الروحي غدا بالغ الثراء، بالغ التحديدحتى يتسنى له الاستمرار في ايجاد حقيقته الصورية المناسبة على شكل محسوس. ان المجال الخاص بالروح هو من الان فصاعدا جوانية الذاتية اللامتناهية بدلا من ان يكون الشكل المحسوس للجمال. ان الصفة الضعيفة في الفن الرومنسي، اذا ما نظر اليه من زاوية ماهية **الفن** ترجع اذن الى حقيقة ان عليه ان يعبر فنيا، عما لم يعد ينتمي من حيث المبدأ الى **الفن**.

من المهم ان نلاحظ ان الفن الرومنسي لا يولد مباشرة من الفن الكلاسيكي، كما ولدهذا الاخير مباشرة من الفن الرمزي. فالانتقال من مثال (نموذج) الفن الكلاسيكي الى مضمون الفن الرومنسي ليس انتقالا داخليا **للفن**: ان رؤية العالم الرومنسية ليست نتاج **الفن** كما كانت رؤية العالم في الفن الكلاسيكي. انها، خلافا لذلك، التاريخ الحدثي بالمعنى الاقوى للكلمة، اذ تستمد اصلها في هذا الحدث-المحور الذي هو صيرورة الله انسانا. ان يظل تحديد **الفن** دينيا بالتاكيد: ففي حين ان الفن الكلاسيكي هو الذي انشأ الدين القديم(الدين الاغريقي هو دين **الفن**)، فان الفن الرومنسي لا ينشىء مضمونه في اي شيء: فمضمونه **يمنح له** من الخارج، كرؤية للعالم تكونت تاريخيا من قبل (الفن الرومنسي هو فن الدين). ان الصراع بين الالهة القديمة والله لا يجري في داخل مجال **الفن** بل في مجال الواقع التاريخي الحقيقي (بينما كان الصراع «قدامى الالهة» وآلهة الاولمب

في حيز التصوير الفني): «ذلك ما يعين **للفن**، فيما يتصل بالمضمون الاسمى الذي ينبغي له ان يصبه في اشكال جديدة، حيزا مختلفا كل الاختلاف. ان هذا المضمون لا يتقدم بوصفه وحيا تم الحصول عليه بواسطة الفن، بل بوصفه وحيا واضحا بذاته»(٦٦). فاذا كان الفن الكلاسيكي وحيا اصليا للحقيقة، فالامر على غير هذا في الفن الرومنيسي الذي لا يقوم الا بوضع حقيقة أوحي بها من قبل، في مكان آخر، ومضمون تم انشاؤه في موقع آخر، لا يقوم إلا بصياغته الشكلية.

لِمَ يكون الدين المسيحي «الافتراض الاساسي»(٦٧) للفن الرومنسي؟ الاجابة بسيطة: هو انه عبر صيرورةالله انسانا، عبر حياة المسيح وآلامه تتمكن الجوانية من معرفة ذاتها في لاتناهيها. يميز هيجل مرحلتين فيما يرى فيه الحدث المركزي للتاريخ في كليته. تكمن المرحلة الاولى بشكل مفارق في التعبير الاكثر كمالا للمطلق وهو تجسد الله في بدن صائر الى الموت. هذا التعبير اكثر جذرية مما كان عليه تعبيرفن النحت الكلاسيكي: لقد كان هذا الاخير (النحت الكلاسيكي) يجلي الالتحام بين الجوانية والبرانية، بينما في صورة المسيح يتجسد المطلق في تفرد خبري مطلق (٦٨). يصير الله انسانا يتألم في جسده، غير ان هذا التعبير المدفوع الى حدوده القصوى لم يتحقق الا لينكر على الفور: هذه هي وظيفة الالام، موت الله- الانسان انكار لامتناهي للمحسوس وانتصار الجوانية المطلقة (بعث المسيح، تجلي الروح-القدس، الخ). منذ ذاك الحدث لا يمكن لاي واقع محسوس ان يكون مطابقا للثراء الجواني للنفس: ان الذاتية اللامتناهية هي فيما يتجاوز كل تجسيد محسوس (واذن لا تعارضه كما تعارض آخرها، بل تتركه وراءها كمرحلة تخصها ولكنها لم تعد ترضيها). ينجم عن هذا ان الفن لن يكون بعد ذلك فنا تشكيليا، انه يصير فن الجوانية (المضمون) في عنصر الجوانية (الشكل): التصوير، والموسيقا، والشعر. ولكن في الوقت ذاته ينفك عن كونه متطابقا مع ماهيته (التي تكمن في التشكيلة المحسوسة) ويسير نحو

نهايته الخاصة فالفن الرومنسي في الحقيقة ليس الا الاحتضار البطىء **للفن** بصفته نظاما نظريا.

هذه الرؤية التاريخية القوية جدا تلتقي عددا من الصعوبات، بشكل اساسي على مستوى العلاقات بين اشكال **الفن** والفنون المختلفة، ان هيجل، كما رأينا، يربط بكل شكل من اشكال الفن فنا او عدة فنون نوعية: فن العمارة يربط بالفن الرمزي، وفن النحت بالفن الكلاسيكي، التصوير والموسيقا بالفن الرومنسي. اما الشعر، فيبدو للوهلة الاولى انه في وضع متردد. ففي الجهاز المختص الذي ينظم منظومة الفنون تجده (الشعر) متضمنا في الفن الرومنسي(٦٩). وتستأنف هذه القضية في داخل النص ذاته: «بالامكان وصف الشعر بشكل ادق، بالقول انه يكون، بعد التصوير والموسيقا، الفن الرومنسي الثالث»(٧٠). غير انه (هيجل) يؤكد، على العكس من ذلك، في نصوص اخرى، ان الشعر بقدر ما هو الفن الكلي، لايرتبط بشكل فن نوعي: «نظرا الى [...] الدور الهام الذي يؤديه الجانب المحسوس في الفنون التشكيلية وفي الموسيقا، ونظرا الى الخصوصية الدقيقة للمواد التي تستخدمها هذه الفنون[...]لم تتكلم عن اي من هذه الفنون الا بربطه بالشكل الخاص القادر وحده على التعبير عنه: الشكل الرمزي بالنسبة لفن العمارة، والكلاسيكي بالنسبة لفن النحت، والرومنسي بالنسبة للتصوير والموسيقا. [...] ان الشعر يتحرر من هذه التبعية بالنسبة للمواد، على نحو ان الخاصة المحددة لاسلوب التعبير المحسوس لم يعد بوسعهاقصرة على مضمون نوعي، ولا تحديد تصوراته وعروضه بمجال متناهي فهو غير مرتبط بشكل محدد **للفن** اكثر من سواه. على العكس من ذلك، يصير الشعر الفن الكلي القادر على صوغ كل مضمون قادر على بلوغ التخييل والتعبير عنه، بأي شكل من الاشكال.

يقتضي تماسك النظام ان لا يكون الشعر فنا خاصا بل الفن الكلي: واذن يجب استبعاده من دائرة الفنون الرومنسية تحديدا. بيد ان التاكيد

المناقض لهيجل يتضح كما يلي: لئن كان الشعر يسمو على التحديدات النوعية لاشكال الفن، كيف يبقى بوسعنا التاكيد ان اشكال الفن هذه تقابل تنظيما نظاميا - تاريخيا (systèmico-historique) للفن بصفته وحدة عضوية؟ انه يعتقد بالفعل بوجود صلة ضرورية بين تنظيم الفن وفقا لاشكال الفن الثلاثة، وتوزيع الفنون بين هذه الاشكال الثلاثة: «بما انها [...] التمييزات المرتبطة داخليا **بمعنى الجميل** (Ideé du Beau) التي يمنحها **الفن** وجودا خارجيا، في هذا القسم الثالث (نظام الفنون) ينبغي لاشكال الفن في عموميتها ان تكون اساس تقسيم (Gliederung) وتحديد مختلف الفنون، اي ان على الاجناس الفنية ان تظهر نفس التمايزات الموجودة في اشكال **الفن**(٧٢). ولكن اذا كان الشعر هو الفن الكلي، ينكسر هذا التجاوب بين اشكال الفن والاجناس الفنية، اذ لا يوجد شكل فن كلي يمكنه التاليف بين الاشكال الثلاثة للفن: الرمزي والكلاسيكي والرومنسي.

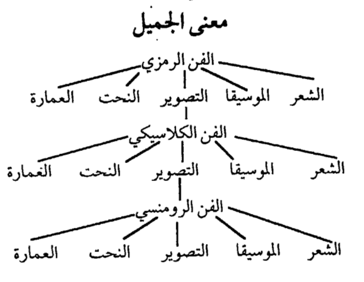
اذا وضعنا مؤقتا حالة الشعر بين معترضتين، فان الصعوبات لن تتلاشى من جراء ذلك. وبالفعل، اذا وجدت صلات ضرورية بين الاشكال المختلفة للفن والفنون النوعية، ينبغي اذن لنظام الفنون ان يتخذ صفة تاريخية، بقول آخر ينبغي للتسلسل التصوري للفنون (وفقا لدرجات جوانيتها) ان يكون ايضاً تسلسلاتاريخيا. ففن العمارة لن يكون الفن الاول من زاوية التحديدات التصورية فحسب، بل ايضاً من الزاوية التاريخية: وكما ان شكل الفن الذي ينتمي اليه -الفن الرمزي- هو الشكل الاول **للفن** تاريخيا، كذلك فن العمارة الاول بين الفنون في التاريخ الانساني، بالتعميم والتمييز وفقا للمراحل التصويرية الثلاث، الكلية، الخصوصية، والتفريد نحصل اذن على المخطط التالي:

كلية	معنى	الجميل	(الشعر؟)
خصوصية	فن رمزي	فن كلاسيكي	فن رومنسي
تفريد	فن عمارة	فن النحت	التصوير، الموسيقا (الشعر؟)

التطور التاريخي

يعرف هيجل جيدا انه لا يمكن التمسك بمثل هذا التقابل بشكل دقيق، مما يقوده الى التوضيح على الفور: «الا انه من جانب آخر لا تقتصر اشكال الفن هذه، بصفتها محددة كأشكال **عامة** على تحققها الخاص عبر جنس فني محددبل تجد ايضاً وجودها داخل الفنون الاخرى، وان كان ذلك بشكل تابع، ذلك ما يجعل الفنون في تفردها تنتمي بشكل نوعي الى **واحد** من اشكال الفن وتؤلف حقيقته الخارجية **المطابقة**، ولكنها تمثل في الوقت ذاته كلية اشكال الفن في نماذج تحققها الخارجي(٧٣). بتعبير آخر، الى جانب انتمائه المميز الى شكل فن من الفنون، فان كل فن يتحدد من حيث نوعه وفقا للاشكال الثلاثة. واذن الى جانب كونها مرتبطة تاريخيا بشكل مميز، بمرحلة تاريخية محددة، فانها تتصف ايضاً بوجه عبر تاريخي (transhistorique) او تزامن. يمثل كل فن في كل اشكال الفن ولكنه يجد تحققه النموذجي في الشكل الذي تقابل فيه رؤيته للعالم وضع مادته الاشارية بشكل حميم. اما الشعر، ونظرا الى كليته يحتفظ بوضعه الخاص كاضافة في كل شكل من اشكال الفن، وان كان بصفته فن الجوانية لابد وان يجد تحققه الانسب (الاكثر مطابقة) في الشكل الرومنسي.

معنى الجميل



مع الاسف لا يدافع هيجل بشكل متماسك عن هذا التصنيف المتناوب والاكثر تعقيدا. هكذا نعلم ان العمارة، الفن الرمزي بشكل نوعي، تحققها النموذجي في . . . المعبد الاغريقي، واذن في الفن الكلاسيكي، ومن جهة اخرى، في الفصول عن التصوير والموسيقا لا يعرض الا تحققها الرومنسي، دون ان يمس بكلمة واحدة الشكل الكلاسيكي اوالشكل الرمزي اما الشعر، الذي يفترض فيه ان يكون الفن الكلي، فيعرضه كنوع من التأليف للفنون التشكيلية كلها والموسيقا تارة، وتارة للتصوير والموسيقا وحسب.

قد ترجع هذه الشكوك وهذا التردد الى الوضع المركَّب اعتباطيا لنص **«الجماليات»**. ولكن يلوح أيضا سبب آخر، أقل اعتباطية، ويرجع الى ان هيجل يشكل اجرائين مستقلين في الاشتقاق يحاول دمجهما بعد ذلك. الاجراء الاول يستنتج اشكال الفن انطلاقا من معنى الجميل ويوزع الفنون الخمسة بين هذه الاشكال الثلاثة. يقابل هذا الاشتقاق الاهتمام بانشاء الصفة المركزية للفن الكلاسيكي والاهتمام ببيان ان فن النحت، التاليف المكتمل بين الروحي والمحسوس هو الفن بامتياز. وبالمقابل، مذ ينتقل الى عرض الفنون المختلفة، يرتبها لا وحسب بالنسبة لتاليف متوسط (النحت)، بل ايضاً بالنسبةلتاليف **نهائي**، متحقق في الفن الاكثر روحية، الا وهو الشعر. على ان النحت يبقى نقطة التوازن بين الجواني والبراني، ينافس الشعر وظيفته–الحد الثاني الذي اكتسب القيمة–الذي يمثل الفن الاكثر فكرية(idc'el). ان هذه القيمة التي تمنح الشعر لم تعد تتم باسم **الفن**، بل باسم الحركةالكلية **للروح** المطلقة، التي تحدث استدخالا يزداد عمقا، اي استئناف **الفن** في الفكر الخالص.

بالانتقال من اشتقاق اشكال الفن الى الفنون المختلفة، يغير هيجل اذن منظوره: وبينما يقع الاول داخل اطار تعريف ماهية **الفن** بوصفه تأليف المحسوس والروحي، يوجه الثاني بخفية منظور يسمو على المجال الجمالي

الخاص، ليضع في الحساب الحركة الكلية للروح المطلقة. على المستوى الاعم، تنجم الصعوبات التي التقيناها من محاولته توحيد هذين الاشتقاقين اللذين يخضعان لرهانات مختلفة بشكل عميق تُظْهر الشرخ الداخلي لكتاب **«الجماليات»** المشدود بين المنطق الفني والمنطق العام للنظام الاونطولوجي.

تولد الجوانب الأخرى لعدم التماسك من غواية النزعة التاريخية التي تقود هيجل الى اعطاء صفة التاريخية لكل الاقسام التصورية التي يقر بها. وما دام يؤكد الصفة النشوئية لاشكال الفن وللفنون، لم نعد نرى أي المستويين يمكنه ان يكون تحديدا لنوع آخر. وليس من قبيل الصدفة اذا كان يتردد باستمرار فيما يخص المكان الذي تشغله اشكال الفن والفنون المختلفة في ترتيب التحليل التصوري. يكون هذا التحليل مبدئيا على ثلاثة مستويات: مستوى التحديد الكلي، ومستوى التحديد النوعي الخاص، ومستوى التحققات الفريدة. يقدم هيجل تنوعين متنافسين لهذا الترتيب. وفقا للتنويع الاول (٧٤)، **معنى الجميل** يقابل المرحلة الكلية **للفن** وتكون اشكال الفن مراحل خاصة وتكون الفنون المختلفة التحققات الفريدة. ولكن في موقع آخر (٧٥) نعلم ان اشكال الفن تقابل المرحلية الكلية **للفن**: وبالفعل توصف متتالية الرؤى المختلفة للعالم(weltanschauung) توصف بكونها تطورا كليا (allegemeine) اما مختلف الفنون فانها توحد بمرحلة الخصوصية (besondere kunste). وفقا لهذا المنظور الثاني التحقق يوجد الفريد لمعنى الجميل بلا ريب في الاعمال الفردية على الرغم من ان االنص لا يؤكد ذلك بشكل واضح. يؤكد ستيفن بونغي (st. Bungay) بأن كلا التقسيمين غير مقبول وبالدقة الهيجلية ينبغي بالاحرى ان نرى في معنى الجميل المرحلة الكلية، وفي الفنون المختلفة المراحل الخاصة لهذا المعنى الكلي، واخيرا في اشكال الفن المراحل المختلفة الفريدة القابلة للارجاع الى خصوصية رؤى العالم التي يفترض تجسيدها في الاعمال الفنية. ولكن مهما اعتقدنا عن القيمة الداخلية للثلاثيتين اللتين يقدمهما هيجل فان ما يكشف هو وجودهما

المتآني : فهو يبين انه منذ اللحظة التي يحاول فيها تأريخ مستويي التحليل معاً وهما اشكال الفن ونظام الفن يدخل الخلل في نظامه، وبالفعل، اذا كان لابد لاحد المستويين ان يكون تحديدا لنوع الآخر، لا يمكن لكليهما ان يرجعا الى السبب ذاته، الى تشخيص تاريخي اقصى. فاما ان اشكال الفن هي تحديدات تاريخية للفنون، واما ان التطور التاريخي يعبر كل الفنون ويذهب من الفن الرمزي الى الفن الرومنسي مرورا بالفن الكلاسيكي، او على العكس، التطور التاريخي ينطلق من العمارة الى الموسيقا (نضع دائماً الشعر بين معترضتين) مرورا بالنحت والتصوير، ولكن في هذه الحالة لم يعد بامكان اشكال الفن الثلاثة الا تحديدات مجردة، تتحقق عبر الفنون المختلفة. ان محاولة الجمع بين الاثنين وتوحيد التحقق النموذجي لهذا الفن او ذاك بهذا الشكل او ذاك للفن امر منذور للاخفاق وان لم يكن ذلك الا بالنظر الى التعريف العام **للفن**، فان التحقق النموذجي لكل فن بصفته فنا لا يمكن ان يكون له موقع آخر غير الفن الكلاسيكي لان **الفن** ينشر فيه كمال ماهيته. لعل الحل المتماسك الوحيد يكون في العزوف عن عملية تأريخ تقسيم الفنون والاقتصار على تأريخ اشكال الفن. الا ان هذا الحل مستبعد ما دام منطق النظام يقتضي ايضاً تطور الفنون المختلفة، تطورا ينتهي الى جوانية فن التصوير، والموسيقا وعلى الاخص فن الشعر. لا يصدر هذا المطلب عن تحليل جمالي بشكل دقيق بل عن ضرورة دمجه في النظام الكلي للفلسفة التي «تبرمج» لكل دائرة **الروح** المطلقة حركة استدخال تدريجية تؤدي الى تجاوز **الفن** بالفكر، تجاوز يتضمن حله الذاتي في الكوميديا، نقطة اللاعودة للشعر ومن جراء هذا بالذات اللاعودة **للفن**.

الفنون :

لئن لم يوجد الا اشكال ثلاثة للفن، اي ثلاث مراحل تقابل التفسير التدريجي لماهية **الفن**، واذا كانت الفنون المختلفة ترجع الى هذه المراحل الثلاث، لماذا يوجد اكثر من ثلاثة فنون؟ واذا كان لا يوجد ثلاثة فنون

لماذا يوجد خمسة فنون بدلا من سبعة او ثمانية؟ السؤال اقل حماقة مما يظهر، لان كتاب «**الجماليات**» يزعم عرض **الفن** وفقا لماهيته، مما يتضمن كل مرحلة بمعزل عن الاخرى، ولكن ايضاً انه لا يوجد غيرها: يبتغي النظام لنفسه ان يكون مكتملا ومغلقا. وبالفعل: «ينبغي تأسيس التصنيف الحقيقي على طبيعة العمل الفني الذي يستنفذ في مجمل الاجناس وحدة الجوانب والمراحل الملتصقة بمفهوم الفن»(٧٨). ولئن كان الامر كذلك، فان مسألة عدد الفنون، ومصدر هذا العدد وبيان مشروعيته، مسألة حاسمة. لا تطرح المسألة بالنسبة لاشكال الفن، لانها تستنبط مباشرة من جدلية الجوانية والبرانية، جدلية تسوغ معا مشروعيةعددها ونظام تواليها. الامر على غير ذلك بالنسبة للفنون: اذ يبدو ان وجود خمسة فنون معيارية ليس نتيجة اشتقاق فلسفي بل تقرير واقعة جائزة: لئن شهدنا في الارث الغربي (الامر على غير ذلك في التقاليد الاخرى) انشاء تدريجيا لهرم الفنون ينتهي الى الفنون المعيارية الخمسة، فالامر لا يعدو مجرد جواز تاريخي(٧٩). فهذه الفنون الخمسة لا تحدد طيف الفاعليات الجمالية للانسان كلها، ولا طيف الفاعليات الفنية التي اكتسبت صفة مؤسسية في الغرب: يكفي التفكير في فن الرقص او فن الحدائق (الذي لا يزال ماثلاً في الجماليات الكانطية)، فنَّان يهمشهما ارث النظرية المجردة **للفن**(٨٠).

ان الصعوبات التي يصطدم بها هيجل في محاولته انشاء تطابق نظام الفنون الخمسة مع اساسها التفسيري (الاشكال الثلاثة للفن) متعددة(٨١). في نقطة الانطلاق يوجد توزيع ثلاثي مُرْضٍ (من زاوية تماسك النظام). يتصل الامر بمجال الفنون التشكيلية الثلاث التي يرجع كل منها الى شكل فن: العمارة الى الفن الرمزي، النحت الى الفن الكلاسيكي، والتصوير الى الفن الرومنسي. غير ان هذا التوزيع الذي ينشيء تقابل كل حد بحد آخر بين اشكال الفن والفنون يختل بعد ذلك من ضرورة اعطاء حيز ايضاً للموسيقا وللشعر. رأينا من قبل الوضع المتردد الممنوح للشعر: فن رومنسي أم فن

كلي؟ وبوصفه «فنا كليا»، يمكن لهيجل ان يوحده **بمعنى الجميل** Id'eal du Beau، واذن **بالفن** في وحدته المطلقة. ولكن لم يعد من جراء هذا تحديدا متفردا (singulier) **للفن**، الذي يمر بالضرورة عبر التحديد **الخاص** (particulier) لاشكال الفن. بتعبير آخر، اذا كان الشعر هو الفن الكلي فان ارجاعه في التصنيف الى الفنون الاخرى امر ممتنع وبالعكس، اذا كان فنا رومنسيا كيف يمكن لهيجل ان لا يكرس وحسب الجزء الاساسي من تحليلاته للشعر القديم، بل ايضاً يمكنه ان يستخلص التحديدات الاساسية لاجناسه (الملحمة، الغنائية، الدرامية)من هذا الشعر القديم نفسه؟ اما الموسيقا فتطرح مشكلات اخرى تنعكس بشكل مفارق على التصوير. ومن جهة بربط هذا الاخير بالموسيقا يكون هيجل ملزما بـ«فصله» عن الفنون التشكيلية الاخرى، ويجعل منه فنا يتكون بكليته من جوانية روحية. ولكن في الوقت ذاته، يعتقد ان الموسيقا هي فن الجوانية الحقة، ومن هذه الناحية يضع قبالته التصوير المحدد بوصفه فن صور خارجية. ومنه غموض وضع فن التصوير والذي يبرز بشكل بالغ الوضوح في الصفحات الافتتاحية للفصول المخصصة للشعر، صفحات يقارن فيها هيجل هذا الفصل الاخير بالفصول الاخرى. وبالفعل تارة يفترض ان الشعر تاليف بين الفنون التشكيلية والموسيقا، وتارة اخرى يرى فيه تأليف بين التصوير والموسيقا، حسبما ينظر اليه بوصفه فنا كليا او فنا رومنسيا ثالثا. بقول آخر، يكون التصوير تارة فنا تشكيليا محددا **الفن** الذي يتحقق في شكل الفن الرومنسي، وتارة اخرى يكون ممثل الفن التشكيلي بوصفه يتعارض مع الجوانية وعندما يقارن بالموسيقا فانه يبقى فن الصور الخارجية وفي كل الاحوال فان جمعه مع الموسيقا يخل بالنظام.

ثمة مشكلات أخرى تولد على مستوى البعد الزمني لنظام الفنون، البعد الذي يمتنع اجتنابه، لان كل مفاضلة تصنيفية مسؤولة عن مخطط تطوري. وفي الحقيقة يميز هيجل بين ثلاثة مخططات:

أ ـ تطور كل من عبر اشكال الفن الثلاثة ؛

ب ـ التطور الداخلي لكل فن ويتُصوَّر بوصفه عضوية تاريخية : يعرف كل فن ثلاث مراحل اسلوبية تتوالى بالضرورة ، الاسلوب الصارم ، الاسلوب المثالي والاسلوب الظريف ؛

ج ـ التطور الذي يقود من فن الى آخر ومن جنس الى آخر : ان فن العمارة ليس وحسب اول فن وفقا للتحديد التصنيفي ، بل ايضاً اول فن من زاوية تكوينه التاريخي ، وكذلك ، في الشعر ، الملحمة هي في وقت واحد الشكل الاول وفقا لتحديدها المفهومي والجنس الادبي الاصلي تاريخيا .

ان الروابط التي توحد بين هذه الأزمنة المختلفة ليست واضحة . وهكذا يقول لنا هيجل ان التطور المستقل للفنون وفقا لمخطط الاساليب الثلاثة «مستقل عن اشكال الفن» و«مشترك بين كل الفنون» . وبالفعل تقابل هذه الاساليب الثلاثة المراحل الاساسية الثلاث لكل حركة عضوية : فلكل فن مرحلة ازدهاره ، وتفتحه بصفته فنا ، تسبقها مرحلة اعداده وتليها مرحلة أفوله . ذلك ان ما ينتجه الفن ويبدعه بوصفه من ابداع الروح ويبلغ دفعة واحدة ، كما ابداعات الطبيعة ، انجازه وكماله في داخل مجاله المحدد ، ولكن له بداية ، ونمو ، وكمال وافول ، نمو ، وتفتح وانهيار[٨٣] . يعني هذا على انه في داخل المجال الزمني المحدد بنوع من الفن ، فان كل فن يعرف هذا النمو وهذا التلاشي العضوي او ان هذا التطور العضوي للفنون يتراكب على العكس ، مع مجمل الاشكال الثلاثة للفن ، فالشكل الرمزي يمثل مرحلة التكوين ، والشكل الكلاسيكي يمثل مرحلة الكمال ، والشكل الرومنسي مرحلة الافول؟ يختار هيجل الشكل الاول لانه يرجع الى تطور الفنون «في داخل مجالاتها الخاصةبها» : ولكن يمكن الاعتقاد ان هذا التعبير يرجع الى اشكال الفن . غير انه ما دامت ثلاثية الرمزي الكلاسيكي الرومنسي تخضع هي ذاتها لحركة تنطلق من اختلال اولي نحو مرحلة توازن لتنتهي في اختلال نهائي للتوازن فان التمييزات بين نظامي الزمن تميل الى الاختلاط : هكذا فان

الامتياز الممنوح للفن الاغريقي بوصفه الفن بامتياز ونظرية موت الفن يرسمان خطوط تصور عضوي-تطوري للفن بوصفه كذلك والذي لا يعدو الانعكاس في الدورات التي تعبرها الفنون المختلفة داخل شكل فن من نوع ما.

ان ما يبدو الاصعب على القبول بين مجموع الحركات الزمنية الثلاث المفترضة هي الحركة التي تربط بين مختلف الفنون. ولكن يمتنع اجتنابها بالارادة التي يعلنها هيجل لربط كل فن بشكل فن واذن برؤية للعالم محددة تاريخيا. ان الطابع المصطنع للتجاوب بين اشكال الفن والفنون لا يتجلى في اي مكان كما يتجلى هنا. ويتضح ارتباك هيجل بتردده مذ يتصل الامر بالانتقال من القضية العامة الى وجوهها المحسوسة. لقد رأينا انه قطعي فيما يخص فن العمارة: «بالانطلاق من مفهوم الفن، سنسعى الى البحث عن اصوله بما يتطابق مع الفكرة التي كوناها عن المهمة التي يضطلع بها اولا، ان المهمة الاولى تقوم بصوغ ما هو موضوعي بذاته، الارضية الطبيعية والمناخ الخارجي للروح، وهكذا ينفخ دلالة ويعطي شكلاً لما هو مجرد من الجوانية، شكل ودلالة لا يكونان بذاتهما موجودين فيما هو موضوعي. ان الفن الذي وجد نفسه امام هذه المهمة هو فن العمارة الذي سبق (جاء قبل زمنيا) من زاوية انشائه فن النحت، وفن التصوير او الموسيقا كما رأينا ذلك»(٨٤). كذلك الامر، في الشعر، في الملحمة التي هي «وحدة الاصلي»، «الكتاب الاول بشكل مطلق حيث تعبر عن الروح الاصلية للامة»(٨٥). وبالعكس، في حالة النحت والتصوير، يكتفي بشكل اضعف لقضيته. وهكذا لقد وجد حقا نحت سابق للكلاسيكية، النحت المصري، غير انه لا يزدهر بشكل حقيقي الا عندما يبلغ النحت هو ذاته اقصى كماله: فتمثال الاله يفترض وجود المعبد (الاغريقي). اما فن التصوير بلا ريب لا يكون بشكل صارم لاحقا (زمنيا) لفن النحت، لان العصر القديم كان لديه ايضاً مصورون ليس بامكانه ان يزدهر متطابقا مع ماهيته الا في فترة الرومنسية.

تستحق الموسيقا ان نتوقف عندها بشكل اكثر تفصيلاً. والفصل المخصص لها في كتاب «الجماليات» هو، بحق، جسم غريب. وهكذا لا ينشيء هيجل نموذجا موسيقيا، بينما يتم عرض الفنون الاخرى حول نموذج يفترض فيه التعبير عن الماهية التفسيرية لكل منها: المعبد الاغريقي، تمثال الاله، التصوير الايطالي والهولندي، الملحمة الهوميرية وتراجيديا سوفوكليس. باستثناء الموسيقا، الفن الاخر الوحيد الذي لا ينشيء من أجله نموذجا هو الشعر الغنائي. هذه القرابة بلا ريب ليست مصادفة: فالشعر الغنائي هو تعبير الذاتية الجوانية، كما هو شأن الموسيقا-ولكن بشكل اكثر جذرية-أي بشكل اكثر قطعية-ويضيف ان الجوانية موضوع السؤال، تفتقر في الحالتين الى التحديد المحسوس: وفي الوقت ذاته يصير تعبيرها (نوعي) جملة فضفاضة ذات تقسيمات فرعية مترددة. انها حالة الموسيقا بشكل أساسي: اذا نحن شئنا تناول البحث في وجوهها الخاصة، بعد التعريف العام لمبدأ الموسيقا والنظرات العامة ايضاً حول النقاط التي اشرنا الينها قبل قليل، فاننا سنصطدم بصعوبات كبيرة ترجع الى طبيعة الامر ذاتها. ونظرا للصفة البالغة التجريد والصورية للعنصر الموسيقي للصوت والجوانية التي تلحق بالمضمون، فلن يكون بالامكان معالجة الخاصة الا بوفرة من التحديدات التقنية تخص العلاقات بين الاصوات، والفروق الموجودة بين الالات، وانواع الاصوات، وانسجام الانغام (les accords) الخ[٨٦]. بقول آخر، اننا ملزمون بالانتقال مباشرة من التحديد الاعم للموسيقا الى تحديد جوانبها التقنية. يوجد بين المستويين الاقصيين حل استمراري: المستوى المتوسط غير موجود، ويمثل في الفنون الاخرى في عرض المثال التفسيري (idéal herméneutique)، المثال الذي يدعي هيجل انطلاقا منه اشتقاق الجوانب التقنية. على سبيل المثال، يصدر تفضيله لتقسيم التراجيديا الى ثلاثة مشاهد على تقسيمها الى خمسة مشاهد مباشرة من التحديد التفسيري للعمل التراجيدي النموذجي، التحديد الذي يتضمن ثلاثة حدود: تعارض

قطبين ومصالحتهما في النهاية . اذا كان هذا المستوى المتوسط ولكنه مركزي من منظور النظام (لانه يتيح ربط التحديدات الفلسفية العامة بمعيارية تقنية) غير موجود في الموسيقا، فان مرد هذا هو الصفة الصورية بشكل خاص لمادته، الصوت العاجز عن التعبير بشكل محددعن المضمون الفكري (idèel) الذي يصدر عنه «أن ما يفتقر اليه، هو البلوغ الموضوعي، إما الى أشكال تمثل ظواهر خارجية محسوسة، واما الى تصور مفهومي وتمثيلات روحية موضوعية هي ايضاً»(٨٧).

ومن هنا النتيجة المؤسفة : ما دامت الموسيقا فنا صوريابشكل خالص فهي قاصرة عن تحديدات غير التحديدات الكمية؛ ولكن كل تحديد حقيقي هو تحديد للمضمون، وكل تحديد للمضمون هو من صعيد نوعي. هذا العجز في الموسيقا من زاوية تصورها التمثيلي يجعل منها فنا يتعرض في كل لحظة لخطر الخروج من دائرة **الفن** بالمعنى القوي للكلمة. ذلك هو حال موسيقا الآلات : يمكن للموضوع ان يمثل حالة النفس بلا ريب، الا ان نمو هذا الموضوع لم يعد يقابل اي نمو لهذا المضمون الابتدائي الذي يظل دائماً هو ذاته. ان صوغ الموضوع «يستنفذ سلفا الدلالة التي يترتب عليه ان يعبر عنها» : «ولئن تكرر اوتطور وفقا لتعارضات ووساطات مختلفة فان هذه التكرارات كلها او الاختلافات كلها، وهذا النقل الى نغمية اخرى(*) (tonalité) الخ، تكشف بسهولة عن انها غير ضرورية للفهم؛ فهي تشكل بالاحرى جزءاً من النمو الموسيقي الخالص(...) لا يتطلبها المضمون ولايدعمها. في الفنون التشكيلية، خلافا لذلك، يكون النمو المحسوس حتى التفرد دائماً تحديدا ادق وتحليلا اكثر حيوية للمضمون ذاته»(٨٨) وبقول آخر، حتى يتسنى للموسيقا ان تحظى بمضمون محدد، ينبغي منحها هذا المضمون من الخارج، عبر الكلام، ولعدم توفر مثل هذا «المضمون الاساسي

(*) م نغمية ترجمنا بها لفظة tonalité : صفة مقطوعة موسيقية مكتوبة ضمن نغم معين يشار اليه بما يحدد المفتاح الموسيقي.

الواضح سلفا بذاته، (...) تظل الموسيقا خاوية، بلا دلالة (bedeutungslos)، وما دامت تفتقر الى الجانب الاساسي في كل فن، ألا وهو المضمون الروحي وتعبيره، فانها لا تكون حقا جزءا من الفن (٨٩). ومنه النتيجة التي أشرنا اليها من قبل: وحدها الموسيقا الصوتية (الغناء) يمكنها ان ترقى به الى هيبة الفن الحق ما دامت قادرة على ان تزود الموسيقا بمضمون محدد نوعيا واذن بدلالة محسوسة: فالصوت الانساني هو أداة الفن الموسيقي بامتياز. لا يمكن تخيل نتيجة اكثر مفارقة: لا تكون الموسيقا فنا حقيقيا الا اذا توقفت عن كونها فنا مستقلا وانضمت الى الشعر. ان ما هو موضوع التساؤل ليس منح هيجل الافضلية للموسيقا الصوتية على موسيقى الالات بمقدار ما تخص هذه الافضلية نموذجا من الموسيقا لا يتطابق مع التعريف الذي قدمه عن ماهية الموسيقا. لو أنه بدأ بتعريف الموسيقا بصفتها موسيقا الصوت الانساني، ليشتق منها فيما بعد موسيقا الالات كشكل ثانوي، لكان الوضع اقل مفارقة: موسيقا الصوت الانساني، الغناء، اللحن، لكونها صوتا ومعنى يمتنع فصلهما، تنظيما صوريا بشكل خالص وبنية ذات دلالة، لكان بالامكان ادراج الموسيقا في نظامه التفسيري (مع المجازفة بتهميش موسيقا الالات). نرى المفارقة: ان التحديد الفلسفي العام الذي يعطيه للموسيقا يفرقها بوصفها تمثيلا صوتيا **صوريا بشكل خالص** للجوانية في تجريدها، مما يؤدي الى تهميش موسيقا الصوت الانساني، في الوقت نفسه لا تكون الموسيقا **فناً** حقيقياً الا اذا توقفت عن كونها موسيقا آلات بشكل خالص، واذن تصير موسيقا الصوت الانساني، واذن اذا توقفت عن كونها متطابقة مع ماهيتها، واذن اذا توقفت عن كونها فنا بشكل ما. لكي تكون الموسيقا فنية (بالمعنى النوعي) يترتب عليها ان تتوقف عن كونها فنا (بوصفه تحديد نظام الفنون الخمسة).

مهما كان الاسلوب الذي نتحرى به المسألة، فان النتائج خطيرة على التماسك الداخلي للنظام الهيجلي: الموسيقا هي الفن حيث يقوض

الافتراض الاساسي لنظرية **الفن** الهيجلية؛ والقائل بوحدة **الفن** بوصفها وحدة تحديد وتفسيري، اذا كانت موسيقى الالة فنا فانه لا يمكن **لماهية الفن** ان تكمن في مضمونه لعجز الموسيقا عن التعبير عن مضمون (٩٠). وعليه لايمكن للموسيقا ان تكون فنا مما يهدد مصداقية النظام الهيجلي: ان الموسيقا، خلافا لفنون مثل فن الرقص او فن الحدائق-ويصح هذا ايضاً على موسيقى الاله- في هذا النصف الاول من القرن التاسع عشر اسست بشكل متين بوصفها فنا معياريا (canonique).

تنبثق مثل هذه الصعوبات بخصوص فن العمارة. بوصفها فنا رمزيا فهي تتسم بالفعل بقصور تفسيري: الشكل المحسوس لا يعبر الا بشكل ناقص جدا عن الجوانية الروحية التي تعلمه. لقد صادفنا من قبل التاكيد المفارق القائل انه على الرغم من كونه (فن العمارة) فنا رمزيا بامتياز، فانه لايجد تحققه الملائم في العمارة الرمزية، بل في العمارة الكلاسيكية. وتتضح المفارقة هنا مذ نتذكر ان فن العمارة الرمزي، بوصفه يحقق ماهية العمارة هو فن مستقل قائم بذاته: «ينبغي لما ينتجه هذا الفن ان يدفع الى التفكير من ذاته، وان يولد تصورات عامة، اي ينبغي ان لا يكون انتاجه مجرد غلاف ولا مجرد دائرة الدلالات المتكونة من اجل ذاتها من قبل»(٩١). وعلى العكس من ذلك، يكون فن العمارة الكلاسيكي فنا وظيفيا خالصا: فالعمارة ليست الا بناء عاطلا من الجانب التفسيري، ويحيط بتمثال الاله. وهكذا ينضم زوج العمارة القائمة بذاتها والعمارة الوظيفية الى زوج الموسيقا الخالصة وموسيقا الصوت الانساني: وفي الحالتين، ما كان ينبغي ان يظهر كعجز بالنسبة لنقاء ماهية الفن موضوع التساؤل، يكشف عن كونه تحققها (تحقق الماهية) النموذجي. شأن الموسيقا الخالصة التي انتزعها موسيقا الصوت الانساني، يحل فن العمارة الوظيفي مكان العمارة القائمة بذاتها: وفي الحالتين فان المواد الاشارية (matériaux sémiotiques)، المادة الجامدة او الصوت الخالص، تعجز عن المادة الجامدة او الصوت الخالص، تعجز عن

ان تصير دعامات دلالة محددة وملموسة . وعليه لا تبلغ العمارة كامل تطورهاالا عندما تعزف عن رغبتها في الدلالة بذاتها وتضع نفسها في خدمة فن قادر على التعبير بشكل مناسب عن الجوانية الروحية، هذا الفن هو فن النحت. تلك المرحلة الكلاسيكية لفن العمارة هي مرحلة المعبد الاغريقي. على نقيض منشآت الحقبة الرمزية (برج بابل على سبيل المثال)، لم يعد يمتلك دلالة خاصة به ويصير فنا وظيفيا بشكل خالص (zweckmassig): وبوصفه مسكن الاله، يكون نموذجه مسكن الانسان، (أعمدة، جدران، والبهو القائم على اعمدة ويخضع اختيار مكوناته لاسباب شكلية بشكل خالص.

توجد هنا مفارقتان على الاقل، فمن جهة، العمارة هي فن رمزي، **وطبيعتها** اذن معرفة بوصفها التعبير غير الملائم عن المضمون الروحي: فالتحقق المحسوس يفرض عتامة لا تتمكن الدلالة من اختراقها. غير ان تعريف **الفن** بوصفه كذلك هو ان يكون التآزر بين المادة المحسوسة والمعنى الروحي. وعليه لا يتسنى لفن العمارة ان يكون **فنا** بالمعنى الكامل للكلمة، بل وحسب، مرحلة تمهيدية تقود الى **الفن**، كما يقول هيجل بخصوص الفن الرمزي. بقول آخر، التعريف ذاته للفن المعماري هو انه ليس **فنا** حقيقيا. ومن جهة ثانية، المفارقة الأقوى وهي ان العمارة لا تتحقق بشكل اكمل الا بمقدار ما تبتعد عن ماهيتها، اي عندما تتوقف عن كونها «رمزية» ويعني ذلك ايضاً انها تتوقف عن امتلاك بعد تفسيري: ولكن العمارة تمتلك بعدا تفسيريا خاصا بها، وان كان ناقصا. واذن يفترض تحققها النموذجي، اي العمارة الوظيفية ان تتوقف عن كونها **فنا** (لانها تفقد بعدها التفسيري، المعرف للفن بوصفه فنا)، لتتحقق بشكل كامل (ولكن مثل ماذا؟). واضح هنا ان هيجل هو ضحية صراع بين القناعة بأن فن العمارة لا يمتلك وظيفة تمثيلية، ومقتضيات نظامه التي تعرف **الفن** بوصفه كذلك بمضمون تمثيلي نوعي.

كل هذه الثغرات في نظام الفنون ترجع في جزء كبير منها الى مسلمتين اساسيتين لكتاب «**الجماليات**»: الفكرة القائلة بأن التمايز المفهومي يتفتح تدريجيا في **التاريخ** (النزعة التاريخية) والقضية التاريخية القائلة بأن وحدة الفنون تضمنها وحدة المضمون. المسلمة الاولى مسؤولة عن المحاولة العقيمة لربط النظام الاشاري للفنون بالنظام التاريخي لاشكال الفن؛ وتنتهي المسلمة الثانية الى تعريفات مفارقة في اقله لفن العمارة وللموسيقا، فنين تصعب مصالحتهما مع القضية القائلة بأن الاشكال ليست الا ترجمة لمضمون ما، والتعبير عن رؤية للعالم.

ولعله ليس من قبيل المصادفة اذا كانت مسألة الوجه الجمالي للفن -المسألة الكبيرة الغائبة من كتاب «**الجماليات**» لهيجل-تدس ارنبة انفها بمناسبة النقاش في هذين الفنين. سأقتصر على مثال العمارة. يتضح الطابع المؤسف لغياب اشكالية جمالية بالتحديد اثناء مناقشة فن العمارة الوظيفي. كيف يمكن لبناء عُرِّف وحسب بـ«جدواه لهدف محدد» ان يكون ايضاً جميلا؟ ان حقيقة كونه في خدمة هدف خارجي تبدو متعذرة المصالحة مع الغائية الذاتية البالغة الاهمية في التصور الهيجلي **للفن**. من جانب آخر، يستبعد مجال معنى الجمال (Idéal du Beau) من فن العمارة مذ يتوقف عن امتلاك دلالة خاصة. ومع ذلك يحاول هيجل ادخال الجمال المعياري: «ولكن لكي ترقى هذه الاشكال، التي تقدم قبل كل شيء -هذه الصفة الغائية، كي ترقى الى الجمال، عليها أن لاتبقى في تجريدها الاولي، عليها، خارج التناظر والايقاع وبالاضافة اليهما، ان تدنو من العضوي، من الملموس، من المحدود في ذاته ومن المتعدد الاشكال. وعندئذ يبدأ بالتفكير حول فروق، وتحديدات، و اعارة انتباه خاص لبعض الوجوه، ابراز بعض الجوانب، على حساب جوانب اخرى، وباختصار عمل لا تبرره الغائية وحدها»(٩٣)، ان عدم دقة المصطلحات تشير الى ارتباك عميق: وفي الواقع عن الحد الثالث المستحيل الذي لا يكون مجرد الوظيفية ولا معنى الجميل

معرفا بوصفه مضمونا تفسيريا يتجسد في شكل محسوس. لا يمكننا الا أن نفكر في الغائية بدون علم غاية لعلم الجمال الكانطي. وهكذا نعلم أن على اشكال العمارة بالتأكيد ان تقترب من الاشكال العضوية، ولكن دون الذهاب الى حد تمثيلهافعلاً، اذ في هذه الحالة سنقع من جديد في فن العمارة الرمزي الذي يستعين بأشكال عضوية بمنحها بعدا تفسيريا. من ناحية أخرى، على هذا الجمال المعماري ان لا يصبح، مجرد زينة(٩٤)، أي عليه ان يظل على الدوام مرتبط بالوظيفية. وهكذا سيتخذ الجمال المعماري الكلاسيكي موقعه بين معنى الجميل، الذي سيخلعه كيما يتسنى له ان يخدم النحت بشكل افضل، وجمال المتعة الذي يقع خارج مجال الجمال الحق. غير ان هذا الحد الثالث (الكانطي) يمتنع التفكير فيه بشكل صارم في جماليات هيجل حيث يكون مجال **الجميل** على امتداد مجال التعبير المحسوس عن رؤية للعالم، وبالتالي تعريف على امتداد تعريف تفسيري **للجميل**.

بالامكان ان نتبين ان الصعوبة ذاتها تنبثق في الموسيقا، بخصوص بعدها الصوري بشكل خالص ومسألة معرفة السبيل الى تقدير هذا البعد مادام لا يمكن ارجاعه الى مضمون ما. وفي الحالتين يتعثر كتاب «**الجماليات**» عند الحدود التي يفرضها عليه اطاره النظري. وعندئذ يكشف على الرغم منه انه ليس بالامكان اختزال نظرية **الفن** بكل بساطة في اساس تفسيري وان الشكل ليس مجرد رداء يرتديه المضمون، ولا يمكن اختزال الجمال في التصور، وايضاً ان الفنون تقوم بشيء آخر غير التعبير عن رؤية للعالم.

فن الفن: الشعر

ليس من الغريب ان يعطي هيجل الامتياز للفن اللغوي ما دام لاينظر الى الفنون تقريبا الا من الزاوية التفسيرية. ان مسألة الفن النموذجي معقدة بلا ريب اذ يبدو ان الشعر ينافس النحت. غير ان هذا التنافس ليس الا تنافساظاهريا ما دام النموذجان مختلفين في الدلالة.

فالنحت هو الفن بامتياز عندما يعرف هيجل **الفن** بالنسبة لمعرفة ملكة الفهم وللفكر النظري: فعمل النحات يحقق باسلوب نموذجي الطبيعة الثنائية للتمثيل الفني الذي يختلف عن المعرفة النظرية لكونه معا واقعا محسوسا ودلالة روحيا. الشعر، من هذه الزاوية، يظهر كفن بلا نموذج، لانه يرجع تحقيقه المحسوس، الصوت، الى مرتبة مجرد «الاشارة الساكنة»(٩٥). فلم يعد له من الناحية الفنية، قيمة ذات دلالة بوصفها ظاهرة محسوسة، بل بوصفها دعامة اعتباطية لدلالتها: «لهذا لا يبالي العمل الشعري بأن يكون مقرؤا او مسموعا، ويمكن ترجمته إلى لغات اجنبية، وان يتحول من شعر الي نثر وان يتلقى هكذا ألوانا واصواتا مختلفة، دون أن يفقد اي شيء من قيمته»(٩٦). هكذا بتقليص تبعيته المحسوسة، يبتعد الشعر عن التحديد التصوري **للفن**: «[...] انه يهدم وحدة الجوانية الروحية والبرانية الواقعية الى درجة انه يتوقف عن التطابق مع المفهوم الابتدائي للفن ويتعرض لخطر الانفصال كليا عن منطقة المحسوس ليغوص نهائيا في الروحي»(٩٧). ومن هنا ايضاً الخطر الذي يتربص به على الدوام، خطر الوقوع فيما هو دون الفن في قول ملكة الفهم، او ان يشاء الذهاب الى ما يتجاوز **الفن**، نحو القول النظري.

وعلى العكس من ذلك، عندما يتخذ الموقع من منظورالتعريف التفسيري **للفن**، يتبين تفوق الشعر على الفنون الاخرى، وبالفعل، **كل** الفنون الاخرى تكون محدودة فيما يتصل بمجال مضمون **الفن**، **معنى الجميل**، التي يكون بامكانها تمثيله: يرجع هذا التحديد بالضبط الى خصوصية تحققها المحسوس - موادها - الذي يبقى معتما جزئيا على الدلالة الروحية. بقدر ما يفلح الفن في الانعتاق من الحدود الملازمة لكثافة مادته، بقدر ما يعظم مجال الافكار التي يمكنه التعبير عنها: «ولما كان الشعر يتحرر من هذه التبعية بالنسبة لمواده، بمعنى انه كيما تكون تعبيراته المحسوسة دقيقة فانها لا تتطلب من الشاعر ان يسجن نفسه داخل حدود مضمون نوعي ونمط

تصور وعرض ايضاً نوعين. ولهذا فهو لا يرتبط بأي شكل للفن، خلافا للفنون الاخرى، بل هو فن كلي قادر على الصياغة والتعبير بأي شكل من الاشكال كل مضمون قابل للعثور على منفذ الى التخييل، لانه التخييل، هذا الاساس العام لكل اشكال الفن الخاصة ولكل الفنون، هو الذي يبقى المادة التي يتعامل معها»(٩٩). كما يبين ذلك نهاية النص المذكور، الميزة التي يمتلكها الشعر بالنسبة للفنون الاخرى، ليست كمية وحسب، بل نوعية. فهو لا يعبر عن كمية أكبر من المضامين بالنسبة للفنون الاخرى وحسب بل يحظى بوضع خاص بمعنى انه يعمل مباشرة داخل التخييل وعليه.

كيف للشعر ان يتحرر من هذه التبعية بالنسبة للمواد؟ فالمادة اللغوية تمتلك هي ايضاً خصوصياتها، واذن، حدودها كما يبدو. بالتأكيد، الا ان المادة الحقيقية (matérial) للشعر ليست - كما يمكن الاعتقاد بذلك للوهلةالاولى - التعبير اللغوي بوصفه ظاهرة مادية، انه التمثيل الجواني ذاته هو الذي يكون مادة الشعر: «انها الاشكال الروحية التي تحل مكان المحسوس والتي تزود بالمواد التي تلزم صياغتها، كما كان يقوم بذلك الرخام في وقت سابق، البرونز، اللون، والاصوات الموسيقية»(٩٩). فالصوت الشعري لا يتصف بالوضع نفسه الذي يتصف به الصوت الموسيقي او حجر النحات، فهو ليس مادة الا بالمعنى المجازي للكلمة: «لا تستعمل[...]الروح العنصر اللغوي الا كوسيلة، اما للتواصل واما للتعبير المباشر، وتنفصل عنه منذ البداية، كمجرد اشارة، لتنطوي على ذاتها»(١٠٠).

وسرعان ما تبرز صعوبتان. ترجع الأولى إلى أن التصور الجواني يفترض فيه أن يكون **مضمون** كل فن وبالتالي مضمون الشعر: «عندئذ قد يوجه الينا الاعتراض بأن التصورات والحدوس تشكل مضمون الشعر ونتيجة لذلك لا يمكن اعتبارها بصفتها تعبيرات او عملية تحويل الى موضوع خارجي»(١٠١). هنا بالذات تتألق خصوصية الشعر: انه الفن الوحيد حيث تتطابق المادة مع المضمون ويكونان، باسلوب ما، شيئاً واحداً وعندئذ تبرز

الصعوبة الثانية : إذا كان التصور الداخلي معاً مادة الشعر ومضمونه، فما الذي يبقى ليميز الشعر عن القول النثري؟ في الحقيقة، كيما يتسنى لمادة التصور ان تتحول الى مضمون شعري، فلا بد من تحويله عبر التخييل. هو ذا التحول الذي يفتقر اليه التصور الشائع. «يمكن وصف هذا الفرق بشكل عام بقولنا ان ما يجعل مضمونا ما شعريا، ليس التصور بوصفه كذلك، بل التخييل الفني، [...] فالمعالجة الشعرية لمضمون ما تفترض شرطا هو التالي: ينبغي، من جهة، عدم تصور المضمون لا بمصطلحات الفكر النظري او بمصطلحات ملكة الفهم، لا على شكل عاطفة بلا كلام او بشكل وضوح ودقة خارجين محسوسين، وينبغي، من جهة ثانية، ان يدخل الى التصور على شكل واقع ومتناه مع كل ما يتصف به من طارىء، ونسبي، عرضي، وجائز[١٠٢]. «هذا التحوّل التخييلي ينتمي بالطبع هو ايضاً الى مجال التصور(vorstellung) الجواني، على نحو يكون فيه الشعر حقا ما يتحقق في التصور الداخلي ومن خلاله: «[...]الموضوعية لا توجد الا في الوعي ذاته، في حالة تصور او حدس روحي بشكل خالص»[١٠٣].

واذن يمتلك الشعر حقا وضعا غير نموذجي: انه الموقع حيث يتلاشى العنصر المحسوس للفن ليصير اشارة ناقلة للجوانية. بشكل مفارق، هذه السمة التي تضعه على حدود**الفن** اذا نحن تناولناه من زاوية خصوصيته **الاشارية** (sémiotique)، وتضعه في مركزه اذا نظرنا اليه من زاوية وضعه التفسيري. يقف الشعر على حدود **الفن** نظرا إلى ميله لتقليص العنصر المحسوس، ولكنه يشغل مركزه لانه مادته، الروحية بشكل خالص هي في الوقت ذاته مضمونه وان هذا المضمون ليس الا مضمون **الفن** بوصفه كذلك.

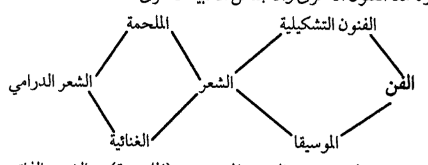
بفضل هذه النظرية، يعتقد هيجل أن بإمكانه التأكيد على ان الشعر، هو فن الفن (art de l'Art) بالمعنى الدقيق للتعبير: انه **الفن** وقد تخلص من كل تحديدخارجي ورجع الى نواته الاساسية اي التخيل المبدع. بقول آخر،

حدود الشعر هي حدود **الفن** بما هو كذلك: الواقع الخبري، غير الجوهري، من جانب، والعقل النظري من جانب آخر.

هكذا يكون الشعر بوصفه ما ينتج «كلية الجميل»[١٠٤] (la totalité du beau) تأليف كل الفنون: فالشعر من جهة، شأن الموسيقا، يستند في الحقيقة الى ادراك الجوانية بالجوانية وهو مبدأ يفتقر اليه فن العمارة، وفن النحت، وفن التصوير، ومن جهة ثانية يتسع حتى يشكل مع التصورات، والحدوس والمشاعر الجوانية، عالما موضوعيا محتفظا تقريبا بكل دقة مجال النحت والتصوير، وهو، بالاضافة الى ذلك، قادر على عرض كلية الحدث، السيرورة الكاملة للخلجات الداخلية، الانفعالات، التصورات، وتطور مراحل فعل ما بشكل اكثر كمالا من اي فن آخر[١٠٥]. ولانه الفن الكلي (الكامل)، فهو ايضاً الفن الاكثر منهجية، وفي الحقيقة الفن **الوحيد** حيث التحديدات الاساسية **لمثال (لمعنى) الجميل** (Idéal du Beau) تُنتج في الغور. ويكون موقع هذا الانتاج في الغورْ موقع الاجناس الادبية. فالشعر هو الفن الوحيد الذي يتخصص نوعه في نظام أجناس سديد نظريا، لان تفتحه غير المحدد بمادة احادية الجانب، لا يكون الا التعبير عن **الجميل** بما هو كذلك: «ان الشعر بوصفه فنا كليا يحظى بمواد لم توضع لتفرض عليه اسلوب تنفيذ معين، باستبعاد ما سواه، قادر على استعمال التنويعات المختلفة للانتاج الفني بوصفه كذلك، بشكل ان اساس تقسيمه وتنويعاته في اجناس لا يمكنه وليس عليه ان يستعار الا من مفهوم عام للانتاج الفني[١٠٦].

هل في وضع نظرية الفن في الغور، يعيد نظام الاجناس انتاج نظام اشكال الفن او بالاحرى نظام الفنون؟ نعلم من جهة ان الشعر الملحمي، بقدر ما يمثل الكلية المتطورة للعالم الروحي على شكل الواقع الخارجي (الحدث)، ينتج مبدأ الفنون التشكيلية-مع هذا الفرق الهام انه في حال الفنون التشكيلية يكون الواقع ماديا، بينما يكون في الملحمة واقعا مثاليا، لا

يوحد الا بمثابة اضفاء تخيلي. كذلك ينشيء هيجل في مناسبات عديدة صلات بين الشعر الغنائي-شعر الجوانية الذاتية (حالة الروح)-والموسيقا، والجنس الاهم للغنائية هو اساسا الاغنية le lied(*). الامر بما هو كذلك، نتوقع ان يكون الفن الدرامي انتاج، في داخل الشعر، التأليف بين الفنون التشكيلية والموسيقا، اي وضع الشعر بما هو كذلك في الغور (لاننا نعرف ان الشعر بما هو كذلك هو **سلفا** التأليف بين الفنون التشكيلية والموسيقا).
وبالفعل، يعرف هيجل الشعر الدرامي بالفعل: والفعل هو التأليف بين الواقع الموضوعي (الحدث) والتصور الجواني للفرد (حالةالروح)، مما يقابل تعريف الشعربما هو شعر، ومن ناحية اخرى، يكون الشعر الدرامي اللحظة الاسمى للشعر: «ان الدراما التي تكون، بمضمونها كما بشكلها الكلية الاكثر كمالا، لا بد من اعتبارها اللحظة للشعر والفن»(١٠٧). بتعبير آخر، كما ان الشعر بما هو شعر يؤلف الفنون الاخرى، يؤلف الشعر الدرامي الاجناس الادبية الاخرى واذن الشعر: فهو شعر الشعر. ولكن الشعر هو من قبل فن **الفن**. واذن يكون الشعر الدرامي نتيجة وضع مضاعف في الغور، معا الفنون الاخرى والاجناس الادبية الاخرى:



غير ان التمييز بين الشعر الموضوعي (الملحمة)، والشعر الذاتي (الغنائية) والشعر الموضوعي-الذاتي (شعر درامي) ليس وحسب وضع في الغور لنظام الفنون. عليه ان يكون ايضاً الربط مع نظرية اشكال الفن، هذه

(*) lied كلمة ألمانية تعني أغنية شعبية في أغلب الأحيان تعني نغم رومنسي بشكل خاص.

الاشكال تنتظم هي ايضاً حول جدلية الموضوعية والذاتية: يربط هيجل الفن الرمزي بتصور الموضوعية الخارجية، الفن الرومنسي بالذاتية، والفن الكلاسيكي بتأليف التصور الموضوعي والتعبير الذاتي(١٠٨). وهكذا، كما كان الحال على مستوى نظام الفنون في كليته، هذا الوضع بموازاة تفسيرية اشكال الفن واشارية الفنون يخرب نظام الاجناس(١٠٩).

يتفكك النظام على مستوى الملحمة والشعر الدرامي. هكذا في ضوء توصيف الغنائية-المرتبط بالموسيقا-لابد من وجود قرابة حميمة بين الملحمة وفن العمارة، فن التمثيل الموضوعي وفن رمزي؛ اما فيما يتصل بالشعر الدرامي، نتوقع ربطها بالنحت، فن كلاسيكي بامتياز. عندما يقارن هيجل بين الملحمة والفنون التشكيلية فانه **لا يرجعها** الى فن العمارة بل الى فن النحت: ان الاعمال الملحمية هي «منحوتات التصور»(١١٠). ليس من الصعب العثور على سبب هذا الاختيار: ليس بالامكان ارجاع الشعر الدرامي الى الفنون التشكيلية، الى فن النحت على سبيل المثال، ذلك انه في نظام في الغْور لا تمثل الفنون التشكيلية التاليف الاقصى، وتقابل القطب الموضوعي؛ ومن جانب آخر، جعل الملحمة نسخاً عن فن العمارة يعني ربط جنس ادبي يرى فيه هيجل جنسا اساسيا بفن يبخس من قيمته. يمكننا من ناحية اخرى ان نذكر بعدم تماسك آخر: في تجميع الفنون التشكيلية من طرف قطب التمثيل الموضوعي، عليه ان يفصل التصوير عن الموسيقا، بينما يرى فيهما من ناحية أخرى فنين رومنسيين، وفي الوقت ذاته يكون ملزما بربط فن العمارة بفن النحت، في حين ان الاول (التصوير) يفترض كونه فنا رمزيا والثاني (الموسيقا) فنا كلاسيكياً.

كل هذه التناقضات، المؤسفة من منظور التماسك النظامي، تمتلك بلا شك ميزة لا يمكن انكارها: فهي تجعل السيرورة الهيجلية اكثر انسيابا، وتكسب في الدقة التحليلية ما تخسره في الدقة المنهجية، ان الفصول المكرسة للشعر تشكل بلا جدال وسام المجد في كتاب «**الجماليات**»، ليس

وحسب لان هيجل في هذا الوضع في الغور الذي يصيب بالدوار، حيث يعيد هيجل الى العمل كل التمييزات التصنيفية المدروسة في نظرية اشكال الفن وفي اشارية الفنون، بل ايضاً لانه في مجال الفنون الادبية حيث تنسجم مع حساسيته الجمالية بالشكل الاكثر توفيقا القوة المعمارية لفكره من حساسيته الجمالية. الا ان هذا لا يمنع ان محاولة ارجاع نظام الفنون الى تفسيرية تاريخية-فلسفية تكشف مرة أخرى عن اشكاليتها.

ما دامت النظرية الادبية الهيجلية هي نظرية الاجناس، اي ما دامت تضع الواقع الادبي في النظام الثلاثي، للملحمة، والغنائية والدراما فانها تنتهي ايضاً الى ارجاع كل الاجناس المصادق عليها تاريخيا الى هذه الفئات الاساسية الثلاث. هذا الارجاع هو ايضاً لا يمر بدون صرير (ازعاج)

وهكذا يظهر ان هيجل يسعى الى تشغيل ثلاثية الاجناس على ثلاثة مستويات متباينة:

اولا، يظهر ان توزيع الاعمال الادبية بين الفئات المختلفة يرجع الى تمييز بين انماط التعبير وهكذا يجمع الفصل المخصص للشعر الدرامي جملة الاشكال التي تنتسب الى نمط المحاكاة. اما الفصل عن الشعر الملحمي يتضمن نظرات مخصصة لنظريات نشوء الكون (cosmogonies) ونظريات أصل الآلهة (théogonies) للقصص والروايات، بشكل يدفعنا الى التفكير في انها تمثل قطب الادب السردي. غير ان هذا المحك لم يعد يصلح للشعر الغنائي: فالقصيدة الغنائية هي التعبير عن حالة الروح، اي انها محددة بمضمونها. واذن لا يوجد نظام ثلاثي على مستوى انماط التعبير.

وبعد ذلك، يلجأ تصنيف ثان الى نوع من منطق الافعال: فيكون الشعر الملحمي تمثيلا لصراع من منشأ خارجي، اي صراع بين ابطال ينتمون لجماعات مختلفة، ويمتلك الشعر الدرامي، على العكس، عقدة ذات منشأ داخلي اي أنه يمثل الصراعات الداخلية لجماعة معينة، اما الشعر الغنائي فهو مجرد من الفعل ونقتصر على وصف حالات داخلية للروح، اذا كان هذا

النمط يعمل على الارجح بشكل جيد بالنسبة للملحمة والتراجيديا القديمة (على ان لا تنسى وجود استثناءات مرموقة: «الفرس» لاخيلوس (Eschyle) هي تراجيديا بعقدة ذات منشأ خارجي) فانه (نمط) يتوقف عن كونه صالحاً مذ نأخذ في حسابنا الادب السردي الحديث: فالروايات التي يكون موضوعها صراعات ذات منشأ خارجي، هي روايات نادرة، وعلى العكس، السمة «الاهلية» لمعظم العقد السردية الحديثة تبرز بوضوح، وهيجل اول من يشير الى ذلك.

واخيرا، التصنيف الثالث يحدد الاجناس ببنياتها التفسيرية، وبتعبير أدق برؤى العالم التي تحملها، ان الارجاع، على هذا المستوى بالذات، يكشف عن كونه الارجاع الاكثر صعوبة.

لنبدأ من تعريف الملحمة: «انها [...] جملة تصور العالم وحياة الامة المقدم على شكل موضوعي من احداث حقيقية، التي تكون المضمون وتحدد الشكل الملحمي بالمعنى الدقيق. [...] فالقصيدة الملحمية، بوصفهاالوحدة(totalité) الاصلية التي تكون الساغة (saga) (*)، **الكتاب** (LIVRE)، الكتاب المقدس لشعب وكل امةعظيمة ومهمة تحظى بكتب من هذا النوع، وهي على الاطلاق اولى الكتب كلها التي تخصه وحيث يوجد التعبير عن روحه الاصلية»[111]. هذا التحديد لماهية الشعر الملحمي بما هو في الحقيقة تحليل للملاحم الهوميرية. ومنه تهميش كل الموروث السردي الذي يمتنع ارجاعه الى النموذج التفسيري الذي تم انشاؤه انطلاقا من الالياذة (ومن اجلها): (نظريات الكون والإلهيات)، وادب تعليمي (قصص تخيلية، الخ)، الملاحم غير الاوروبية، دون ان نتكلم عن المجال الرحب للادب الروائي (الذي-وان استرعى الانتباه المتميز للناقد ولفيلسوف التاريخ-لايحظى باعتبار منظّر نظام الفنون). يعلل هيجل هذا التهميش

(*) م كل قصة تحمل قصص بطولية.

بالتمييز بين الاشكال الاساسية والاشكال الجائزة-الامر الذي لا يقدم كثيرا.

عند تحليل الشعر الغنائي، على العكس-رأينا من قبل-لا يضع نموذجاكلاسيكيا والامثلة التي يحللها تصدر، لا على التعيين، من الشعر القديم، الشرقي (حافيظ Hafiz) والشعر «الرومنسي» مع تفضيل واضح لهذا الاخير (بشكل خاص لقصائد غوته وشيلر)، ان غياب النموذج يعود الى حقيقة كون الشعر الغنائى التعبير عن الذاتية وبالتالي هو شكل غير مستقر داخليا ولا يعرف حدودا للتنوع الفردي. بهذا المعنى يبقى البدن الغريب الذي كانه في معظم نظم الاجناس الثلاثة(١١٣).

الوضع اكثر تعقيدا في الشعر الدرامي. يقبل هيجل منذ البداية بتقسيم فرعى الى ثلاثة اجناس فرعية، التراجيديا، الكوميديا، والدراما،(١١٤)، ولكل منها نوعيته الخاصة به، في التحديد العام للشعر الدرامي، وبالتالي يقتصر على تحليلات تتناول نوعية الفعل والوحدة الدراميين بالنسبة للفعل والوحدة الملحميتين (صراع داخلي المنشأ مقابل صراع خارجي المنشأ)، كما يتناول دوافع الصراع الدرامي والتنظيم الشكلي للدراما (اسلوب القول، الحوار، المقياس، الخ. . .)، بقول آخر تحليلات تسعى الى تحديد ما تمكن تسميته الوضع الشعري المنطقي لفن الدراما. ولكن الصعوبة تنبثق في مخطط الجنس الادبي الفرعي. في بادىء الامر، يستغني هيجل كليا عن التقسيم الثلاثي للرمزي والكلاسيكي والرومنسي، ويستبدل بها مخططاثنائيا يعارض بين القديم والحديث. من ناحية الشكل يحدد هذا المخطط ثلاثة اشكال. الا انها لا تتصف كلها بنفس الوضع، وهكذا وحدها التراجيديا القديمة هي تراجيديا **حقيقية**، لانها تمثل صراعات بين قوى جوهرية، تعبر كلها عن تحديدات انسانية اساسية (انطيغونا)، التراجيديا الحديثة، على العكس، تقدم صراعات تولد من صفة جائزة (عطيل)(١١٥) او من حب (روميو وجولييت)، وهي بشكل عام دوافع مجردة من كل تعليل جوهري خاص. يصح الشيء ذاته، ولو بشكل أقل، على الكوميديا:

ونموذجها هو ايضاً نموذج قديم، لان الكوميديا الحديثة اما ان تكون جادة اكثر من اللازم (طرطوف)، واما تافهة اكثر مما يلزم. الدراما هي الجنس الدرامي الحديث الحق: مزيج، بله شبه-تأليف لعناصر التراجيدي والكوميدي، مزيج في العصور القديمة (الدراما الساطيرية(م)، التراجيديا، الكوميديا ولكنه يزدهر بشكل اساسي في العصر الحديث (ايفيجيني لغوته). بتعبير آخر، الى جانب المخطط المتزامن تراجيديا-كوميديا-دراما-تبدأ بالظهور مخطط ثنائي الزمن، التراجيديا والكوميديا تخصان الفن القديم، والدراما تخص الفن الرومنسي. هذا المخطط كما يظهر مخطط ديالكتيكي: تمثل التراجيديا انتصار الجوهرية على الذاتية (ابطال التراجيديا يدمرون لان الاتجاه الاحادي لغاياتهم لابد وان تستوعبه الوحدة الجوهرية)، اما الكوميديا فتمثل الذاتية، اما الدراما، عرفنا ذلك من قبل، فهي شبه-تاليف بين الجوهرية والذاتية. وبالتالي نحصل على وضع في الغور اضافي لثلاثي الموضوعية والذاتية وتأليفهما، هذه المرة في داخل الشعر الدرامي ذاته وهو تاليف الشعر الذي هو تأليف الفنون الاخرى وينتج في حناياه اشكال الفن الثلاثة. قلّما يستثمر هيجل هذا المخطط، لانه يعود الى وضع التأليف الاقصى للفن في داخل شكل حديث، بينما في القضية التاريخية-الفلسفية العامة، الفن الكلاسيكي وحده هو موقع التأليف. ولهذا لا تكون الدراما الا تأليفا تقريبيا: وبالفعل، وعلى الرغم من ان هيجل يستعمل مصطلح الـ«الوساطة» (vermitten médiation) ليبين خصائصها، سرعان ما يضيف ان هذا الجنس اقل اهمية من التراجيديا والكوميديا وانه يتصف بعدم الاستقرا ر ما دام يجازف في مكل لحظة، اما بالخروج من الدرامي بالمعنى الدقيق (ليقع في الغنائي)، واما يتلاشى في العنصر النثري(١١٦).

نرى انه في كل من الاجناس النموذجية الثلاثة التي احتفظ بها، تنتهي

(م) الدراما الساطيرية ترجمة drame satyrique وتعني لدى الاغريق شعر درامي دراماي وكوميدي معاً وحيث كان الكورس يتألف من الساطير آلهة ثانوية ذات اشكال مشوهة وقبيحة.

محاولة الابقاء على التقابل الدقيق بين اشارية الفنون وتفسيرية اشكال الفن تنتهي الى تناقضات تتفاوت في اهميتها. الامر لايتعلق قطعا بتناقضات الا بقياسها بمقياس المثال الاعلى الهيجلي للنظامية والتي يزعم مؤلفات كتاب «**الجماليات**» التوصل باسم (المثال الهيجلي الى نموذج معرفة يتعارض مع معارف العلم المترجل: ولكن اذا اردنا انصافه فانه يتعذر علينا الا اذا حكمنا فيه وفقا لمقتضياته. ومن ناحية اخرى، داخل هذا الهيجل المنهجي بالضبط يوجد الاسهام المركزي لهيجل في حظ النظرية المجردة **للفن**. وفي الحقيقة، قضية الوظيفة الاونطولوجية **للفن** ليست من وضع هيجل: لقد رأينا انها درست من قبل الرومنسيين، واذن هيجل لا يقوم الا باستعادتها. وبالعكس كان انشاء نظرية مجردة تاريخية-منهجية **للفن**، يفترض فيها ان تمنح صفة الشرعية للتقديس من خلال تحليل فلسفي للفنون كان قد ظل الى حد بعيد في حالة مشروع عند الرومنسيين، وان كان تكوين تاريخ الادب كما حللناه عند فردريك شليغل كان يطرح منذ ذلك الحين بعض المعالم الاساسية (ويبين منذ ذلك الحين بعض حدودها). ينبغي ان نضيف ان النظام الهيجلي للفنون يترك وراءه بمسافة بعيدة المحاولات المشابهة لدى سولجر (Solger) او لدى شيلينغ، وبهذا المعنى هو حقا (هيجل) الذي ينجز المشروع الرومنسي لعلم مجرد **للفن**. ليس من المستغرب اذن أن يعرض نظامه ايضاً باقوى درجة ممكنة الافتراضات الاكثر تعرضاً للجدل وأن عليه ان يجابه مباشرة بعض معضلاته.



الفصل الرابع
أرؤية وجدية ام تخيل كوني؟

سواء رأينا لدى هيجل اكتمال الرومنسية أم تجاوزها، ليس في وسعنا انكار التضامن الفلسفي العميق الذي يربط مؤلف كتاب «الجماليات»بسلفه، وهذا التضامن ليس الا تضامن المثالية. اما شوبنهور ونيتشه فانهما يريدان متعمدين تحديد موقعهما في خارج هذا الارث. فالاول شوبنهور يزعم كونه الوريث الشرعي الوحيد لكانط ويرى في «ادعاء» فيخته وشيلينغ وهيجل ادعاء عديم القيمة. اما الثاني (نيتشه) فانه يعيد النظر في مجمل الارث الفلسفي ما بعد السقراطي، بما في ذلك كانط وافلاطون، منارتا الفكر الغربي حسبما يرى شوبنهور معلم شبابه. واذن سرعان ما يبتعد نيتشه عن مؤلف كتاب «العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوراً» وسيرفض تشاؤمه وانتقاصه من قيمة الحياة الارضية. الا انه-بعيدا عن كتابات الشباب- سيتصدى له من جديد[1] ان الاهم بالنسبة لنا هو اننا حين نحدد موقع الفيلسوفين بالنسبة للارث الرومنسي والمثالي، تنطمس الفروق بينهما وراء قطيعتهما المشتركة مع هذا الارث. ليست هذه قطيعة عند شوبنهور قطيعة تسلسل زمني فالطبعة الاولى لكتاب «العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوراً»(١٨١٩) هي عمليا معاصرة لدروس هيجل في الجماليات (ابتداء من ١٨١٨). غير ان عمل شوبنهور لم يبدأ بالتأثير الا بعد وفاة هيجل، بشكل انه من زاوية التاريخ الاجتماعي، يأتي، على الرغم من كل شيء، بعد خصمه الكبير.

* م ترجمة العنوان؛ LE MONDE COMME VOLONTE ET COMME REPRESENTATION؛

لا يسعنا ههنا دراسة هذه القطيعة، وساكتفي بتعداد موجز لبعض جوانبها الاساسية: وبهذا الثمن وحده ستظهر الاستمرارية التي توجد في مجال نظرية الفن بكل دلالتها. استمرارية مصمته فيما يخص فلسفة **الجميل** لدى شوبنهور والمؤلفات الاولى لدى نيتشه، استمرارية متناقضة في كتابات النضج لنيتشه الذي بعد أن انتقد بقسوة مبادىء النظرية المجردة للفن في فترة كتابه «**انساني، انساني جداً**» سينتهي على الرغم من كل شيء الى اعادة ادخالها في رؤيته للامور وان غيرها بشكل عميق.

يمكننا ان نميز بشكل بالغ التبسيط نقطتين عندهما يتصدى شوبنهور ونيتشه بعمق للرث الرومنسي-المثالي.

١ ـ لقد كان هذا الموروث هو فلسفة **اللوغوس**، أي كان فكراً يسلّم بأن البنية الاونطولوجية للكون تجد كمالها في فعل معرفة الذات (تتوسطه الانسانية بوصفها وجوداً روحياً). وسواء اعتقدنامع الرومنسيين ان التطابق بين القول العقلاني **والمطلق** لا يمكن تحقيقه الا ضمن معالجة لا متناهية ام، على العكس، تبعنا هيجل الذي يرى ان المعرفة المطلقة يمكن تحقيقها بالفعل (IN ACTU) في النظام الفلسفي، في الحالتين على القول الفلسفي او الشعري ان يضطلع بتحقيق هذا التطابق بين الواقع وعلمه بذاته (SON SAVOIR - DE-SOI). وفقا لهذا التصور يرتبط نظام العالم بشكل اساسي بغاية نظرا الى كشفه الذاتي، تلتقي معرفته المطابقة بكماله الروحي. اما مادية الكون، والطبيعة الحسية للانسان فيجدان مكانهما من طرف الظاهرات وبالتالي يكونان مدعوين للانحلال ثانية في الماهية الروحية. عند شوبنهور بالمقابل، الانسان هو قبل كل شيء وجود حساس يقع في داخل حيز مادي ويخضع مثل كل وجود لقانون الارادة الفولاذي، قوة كونية ذاتية الولادة كما انها ذاتية التدمير: الارادة هي **الشيء-في-ذاته** (Chose-en Soi)الحقيقي، المطلق الاخر لعالم الظاهرات، واذن لعالم التصور لا تطالها اية معرفة عقلانية، وهي بامتيازما يمتنع على التصور. الفلسفة نفسها، وهي

معرفة **الكون** بوصفها تصورا بكليتها، عاجزة عن بلوغ هذا الاساس الأخير. اما المعرفة العامية، فهي ايضاً في مسكن رديء: انهامجرد أداة في خدمة الإرادة واذن لا تمتلك الا قيمة ذرائعية.

سيلح نيتشه بشكل خالص على هذا الجانب الثاني: لئن كان العلم، باستثناء المعرفة الفلسفية، هو ايضاً في خدمة الارادة، فان مفهوم الحقيقة بما هي كذلك يغدو مفهوماً اشكالياً. ولعله لم يكن في نهاية المطاف اكثر من تخيل نافع، لانه مضبوط لا بمعايير داخلية وحسب بل بمعايير خارجية: نعتبر حقيقة ما ترضينا نتائجه، وما يؤدي الى نجاحات، الخ، ان «حقائقنا» ليست الا أدوات، نعمل بوساطتها في حياتنا وعلى حياتنا: ونظامها ذرائعي لا انطولوجي.

نتيجة لتجريد العقلانية من القيمة، لم يعد بامكان المثل الاعلى للقول الفلسفي، لدى شوبنهور كما لدى نيتشة، ان يكون استنتاجا، او برهنة: يتصل الامر بالاحرى بعرض حدس اساسي يخص «الحياة»: الارادة بوصفها واقعاً حيوياً مركزياً. ويتغير الهدف ايضاً: فما نرمي اليه لم يعد المعرفةبل درس في الحكمة. على الفلسفة ان تهز مريديها، ان تضعهم في حالة ازمة، ان تخرجهم من وجودهم الملفق (حجاب المايا عند شوبنهور)، لتقودهم، اما الى الاستسلام لارادة الحياة (شوبنهور) واما، على العكس، نحو اثارة ارادة القوة (نيتشه).

٢ ـ هذه التعارضات على مستوى نظام القول الفلسفي ووظيفته لها استطالاتها على مستوى رؤية الانسانية. كانت المثالية ـ وفية بهذا لاصولها الرومنسية ـ ترى في الانسانية نظاما قابلا للكمال بلا حدود، يتألف من مجموع الجماعات التاريخية الخاصة المدعوة الى الاتحاد لتشكل جسداروحيا جماعيا. ومنه، كما رأينا، رؤية مَعادية (eschatologie) للتاريخ. ان شوبنهور، خلافا لذلك، سيرفض ان يرى في الانسانية آخر غير هوية تحديد بيولوجي، اي هوية تحقيق موضوعي للارادة المتعالية تاريخياً.

بهذا المعنى يحق القول ان فكره هو فلسفة الجسد بدلا من فلسفة الذات[٢]. بمعارضته الصريحة لهيجل، يرفض شوبنهور الفكرة القائلة بذات تاريخية جماعية بوصفها فكرة يعْوزها التماسك: «الفرد وحده، في الحقيقة، وليس النوع الانساني، يمتلك الوحدة الحقيقية والمباشرة للوعي، وليست وحدة المسيرة في وجود النوع الانساني الا مجرد تخيل. يضاف الى ذلك، كما ان النوع وحده هو الحقيقي في الطبيعة، وان الاجناس (genera) لا تعدو كونها تجريدات، كذلك في النوع الانساني تخص الحقيقة الافراد وحدهم وتخص حيواتهم، وأما الشعوب ووجودها ليست اكثر من تجريدات»[٣] ومنه رفضه الجذري للنزعة التاريخية التي يعتقدأنها تناقض كل فكر فلسفي حقيقي: «يعلمنا التاريخ بوجود شيء آخر في كل مرحلة، وعلى نقيض ذلك تجهد الفلسفة من أجل رفعنا الى تلك الفكرة القائلة بوجود الشيء ذاته في الماضي والحاضر والمستقبل. وفي الواقع ماهية الحياة الانسانية كما الطبيعة ماثلة برمتها في كل مكان، في كل زمن ولا تحتاج من اجل التعرف عليها في اصولها الا لعمق في التفكير». [٤] وبعد ذلك سيوضح: «لقد نسي كل هؤلاء المنهمكين برفع هذه الصروح لمسيرة العالم، او كما يقولون، لمسيرة التاريخ، نسوا ان يفهموا الحقيقة الاساسية لكل فلسفة، الا وهي فكرة وجود الشيء نفسه في كل الازمنة، وان الصيرورة والميلاد هي مجرد ظاهرات، وان المعاني وحدها هي التي تبقى وان الزمان امر معنوي»[٥].

اما نيتشه، على انه يرفض بسرعة كبيرة افلاطونية شوبنهور ورفضه الجذري للتاريخ، فسيبعد مع ذلك كل فكرة تقول بغائيةاو حتمية تاريخية، لصالح نسب بذاته جائز: «كيف، سيبرهن الاحصاء عن وجود قوانين في التاريخ؟ قوانين؟ انه يبين بلا ريب الى اي درجة يكون الحشد رعاعياً، موحَّد الشكل الى حد يثير الاشمئزاز. او ينبغي ان ندعو«قوانين» آثارقوى جاذبية مثل الغباء، التقليد، الحب، الجوع؟ ليكن ذلك!. ،لكن عندئذثمة يقين،

فلئن وجد قوانين في التاريخ فان هذه القوانين لا قيمة لها والتاريخ هو ايضاً بلا قيمة»[٦]. مؤكد انه عندما ألّف نص في« **فائدة الدراسات التاريخية للحياة ومثالبها**» النص الذي اخذنا عنه الفقرة المذكورة، فانه ما زال تحت تأثير شوبنهور، كما يبين ذلك دفاعه عن رؤية فوق- تاريخية للبشرية: المقصود: تحويل النظر عن الصيرورة نحو ما يعطي للوجود صفة الخالد والمثيل نحو الفن ونحو الدين[٧] بيد انه، في الوقت ذاته، يبدأ بالابتعاد عن معلمه: عندما يذكر ان الحياة «تحيا من انكار ذاتها وهدم ذاتها، ولا تنفك عن مناقضة ذاتها»[٨]، من اجل الاحتفال بقوتها المغيِّرة للشكل وبالتالي قوتها المطورة بالمعنى الواسع للكلمة، بينما لا يرى شوبنهور فيها اكثر من اضطراب سطحي عديم الجدوى. لئن لم توجدغائية تاريخيةلدى نيتشه فان التاريخ هو مع ذلك موقع الانقلابات الحيوية الدائبة. ومنه عودته في المؤلفات اللاحقة الى الوجود الانساني كبعد اساسي- لا الانسانية بصفتها لوغوس في حالة صيرورة بل الانسانية بصفتها حياة: فالتاريخ هو تاريخ عظماء الافراد الذين يخلقون الحدث ويجعلون منه عملهم. وهكذا فالهدف الذي يعينه نيتشه للانسانية لا يكون التطور المنسجم للنوع بل، كما يؤكد ذلك منذ نصوصه الاولى، ازدهار «نماذجه الاكثر سموا»[٩]، يقابل هذه النظرية ذات النزعة الارادية للتاريخ بوصفه فعلاً تصوراً نفعيا للقول التاريخي: ان نيتشه، برفضه للتصور التاريخي كمعرفة خالصة، ينصِّب نفسه للدفاع عن تاريخ في خدمة الحياة، أكان تاريخا نموذجيا، ام اسطورة جماعية ام نقداً للماضي.

من الممكن الاعتراض ان هذه التصورات الشوبنهورية والنيتشوية، لئن كانت بلا ريب على قطيعة مع المثالية، يبدو انها مع ذلك تستعيد فكرة مركزية في الرومنسية: المقصود قضية امتناع اختزال «الحياة» في اللوغوس الفلسفي، موضوع كان موجودا عند فريدريك شليغل ونوفاليس. ولكن ما تغير كليا هو مضمون مفهوم «الحياة» نفسه. لقد كانت «فلسفة الحياة» لدى فريدريك شليغل فلسفة مسيحية وكانت «الحياة» التي أنشدها نوفاليس حياة

الروح بثرائها الذي لا ينضب، المؤسسة في وضعها ما رآه الله لها التي يفترض تعاليها على كل تصور فلسفي. مع شوبنهور ونيتشه، خلافا لذلك، ما يدخل الى المشهد هو الحياة البيولوجية والفيزيولوجية ضد اللوغوس المجرد بلا شك، ولكن ايضاً ضد التدفق العاطفي للروح الرومنسية.

ان لهذه الانفصامات في المشروع الاجمالي للفلسفة بالطبع اصداؤها على صعيد تصور الفنون. وبالفعل يرسم شوبنهور شرخا حقيقيا في داخل ارث النظرية المجردة **للفن**، الشرخ الذي لا يقوم نيتشه وهيدجر الا بتعميقه[١٠]. وبالفعل ان الرفض المترابط للمعرفةِ الاستنتاجية وللحتمية التاريخية (الامر الذي لا يعني بالضرورة عزوف عن نزعة التفسير التاريخي ببساطة، كما آمل ان ابينه في حالة هيدجر) سيحول دون اي بناء **للفن** كتنظيم تاريخي: فماهيته لم تعد تتطابق مع تطوره التاريخي او تنظيم اجناسه. ستكون النظرية المجردة **للفن** عند شوبنهور، نيتشه وهيدجر اقل بكثير من نظرية للفنون مما كانت عليه في الرومنسية وعند هيجل. فسواء تصورنا الفن بوصفه تجربة حيوية (عند شوبنهور ونيتشه)، او بوصفه بحثا فكريا لمسألة **الوجود** (عند هيدجر)، في الحالتين سيحل التأمل النقدي للاعمال النموذجية مكان الدراسة الموسعة لاشكال الفن وتاريخها في وظيفتها المدعِّمة للقضايا النظرية. فبينما في التفسيرية التاريخية الهيجلية ينبغي للدراسة المعمقة (التعريف التصوري المفهومي) ان تنضم الى الدراسة في الامتداد (التطور التاريخي) يتوقف هذا الالزام عند شوبنهور وخلفه. وبتعبير آخر، ستنعتق رؤية ماهية **الفن** اكثر فأكثر من مسألة علاقته مع الفنون في تعددها وتنوعها التاريخيين: على انها لا تبرز الا قليلاً عند شوبنهور نفسه، الذي يقدم نظرة عامة تقليدية لكل الفنون المعيارية فان هذه النزعة ستتأكد بوضوح عند نيتشه الشاب الذي يرجع **الفن** في الواقع (de facto) الى التراجيديا الاغريقية والى الموسيقا؛ وكذلك عند هيدجر فنظريته في **الفن** تنطلق في جانبها الاساسي من تحليل بعض الاعمال النموذجية: قصائد

هولدرلين المتأخرة، بعض قصائد تراكل (Trakl) وريلكه (Rilke)، لوحة لفان جوج. ومن خلال هذه المسيرة تغدو التأملات على الفن كعمومية غير معينة، تغدو الضرورة اكثر انتشارا ولكنها ايضاً اكثر تشييئا، وهكذا تتيح للنظرية المجردة **للفن** ان تعود بلا تحديد خارج كل صلة تعرضها للشبهه مع حدثّية الفنون في تعددها الخبْري.

فالانفصام الذي حققه شوبنهور اذن والذي ستمتد اصداؤه حتى هيدجر (على الرغم من كل شيء) ابعد من ان يضعف النظرية المجردة **للفن** سيتيح لها، خلافا لذلك، الانتشار بكل نقائها في وجهين: تقديس الفنون بوصفها معرفة اونطولوجية، وزعم الفلسفة انها تقدم عنه معرفة ماهوية. ان النظرية المجردة **للفن**، بتحررها نهائيا من «العلم المبتذل» (جان بولاك J. Bollack)، بظرف العلوم الخبْرية المختلفة التي تدرس الفنون، ستتمكن بيسر اكبر من تعريف نفسها بالنظر الى ماضيها الخاص واشكاليتها الخاصة وحسب، اي بالنظر الى ذاتها بوصفها مفهوما. وتتوقف عن استبداد شرعيتها (كما كانت الحال عند هيجل) من زعمها شرح الظاهرات بشكل اكثر اساسية التي يقوم العلم المبتذل من جانبه بتحليلها خبْريا: وستستمد شرعيتها بعد الان اكثر فأكثر من وجودها الخاص بوصفها مفهوماً، اي من استمراريتها التاريخية كنظرية-استمرارية هي بالتأكيد ايضاً، وبشكل اكثر شيوعا عطالة ثقافية واكاديمية-تمنحها قوة وضوح بذاتها (sui generis).

I. من التأويل الى الفداء الفني

موقع الفن:

اذا كان شوبنهور يعتد بكونه الخلَف الشرعي لكانط، فانه في مجال الجماليات، يبتعد عنه ابتعادا جذريا. فبينما يرى كانط استحالة نظرية فلسفية في الجميل لأن الجميل ليس ظاهرة مستقرة اونطولوجيا بل معنى اختلفوا حوله وينبغي مناقشته، نتاجا للثقافة الانسانية وليس احدى تحديداتها الطبيعية، يسعى شوبنهور الى انشاءنظرية فلسفية سيقول: «ان ما سأعرضه ههنا لن يكون في **الجماليات** بل في **ميتافيزيقيا الجميل**»(١١). وفعلا لا يوجد ادنى شك في ذلك: ان القضايا التي يعرضها في الكتاب الثالث من مؤلفه **«العالم بوصفه ارادة وتصورا»** تشكل تنويعا، نوعيا بلا ريب، من النظرية المجردة **للفن**.

لقد حددت خصوصية هذا الارث بالموقع الاستراتيجي الذي يشغله الفن **أقرب** ما يكون من القول الفلسفي ومن الوجود-الوجْدي في-العالم واذن في القطب المقابل للموقع الذي يشغله القول العلمي والوجود-في-العالم اليومي او النثري. لا يختلف شوبنهور في شيء عن هذا التصور. ولكن نظرا للمجابهة بين قضاياه الفلسفية الاساسية والارث الرومنسي المثالي يخضع التحديد المفهومي لهذا الموقع الاستراتيجي لتغييرات كبيرة.

تمر النقلة الاساسية عبر اعادة تركيب الثلاثية الكانطية للملكات العقلية: الحدس، ملكة الفهم، العقل. فشوبنهور يوحِّد بين الفهم والحدس، او بالاحرى يرى في الاول وجها اساسيا للثاني: فهو يعلمنا ان الحدس يكون دائماً فكريا (مرتبط بالفهم)، لانه يكون دائماً مثوليا، اي انه يتضمن بنينة للمعاش وفقا لمقولات ذاتيتنا، وبشكل ادق وفقا لمبدأ العقل

(satz vom Grunde) في تحديداته الزمانية (قانون التتابع)، والمكانية (قانون الوضع)، والمادية (قانون العلّية). فالحدس الفكري هو الملكة الانسانية الاساسية. وينجم عن ذلك انتقاص من قيمة العمل الذي كان الملكة الاساسية.

يوجد -ولنسجل ذلك على الفور، على ان نعود اليه فيما بعد- حالات معرفة تتوصل الى واقع يقع فيما وراء مبدأ العقل: والمقصود حدس المعاني (Idées) الخالدة. غير ان عالم المعاني هذا (idéel) يبقى هو ايضاً مرتبطا بثنائية المثول: ما من موضوع الا بالنسبة الى الذات، اكانت فردا خبْريا (لا يبلغ الا معرفة الظواهر وفقا لمبدأ العقل الذي يشرف على الترابط لعالم الظاهرات) او ذاتا خالصة (تبلغ التامل الوجْدي للمعاني).

فالحدس اذن هو طريقنا الوحيد لبلوغ الكون: «كل معرفة عميقة، بل كل حكمة حقة، تجد جذرها في التصور الحدسي للاشياء»(١٢). وما دام الحدس مبنينا مثوليا فان هذا يعني ان ليس بوسع معرفتنا البته ان تذهب الى ما يتجاوز عالم المثول: الحدس هو الاساس النهائي (erkenntnisgrund) لكل معرفة. واذن الفلسفة ذاتها معرفة محايثة تقوم على اساس خبْري: فهي لا تدعي «تفسير وجود العالم حتى اسسه الاخيرة: انها على العكس من ذلك، تتوقف عند وقائع التجربة الخارجية والداخلية كما يمكن لكل فرد بلوغها[...]. وبالتالي فانها لا تستخلص اية نتيجة عما يوجد فيما وراء كل تجربة ممكنة» (١٣).

ولكننا نعرف انه في الارث المثالي، كانت الملكة الثالثة، اي العقل تحديدا الاداة الفلسفية، الاداة التي كانت تتيح الذهاب الى ما رواء الظاهرات الى اساسها الاقصى. وعليه، بانتقاصه من قيمة العقل، يكون شوبنهور متماسكا كل التماسك مع تصوره المحايث للقول الفلسفي. من جهة، خلافا لما كانت تدافع عنه المثالية الموضوعية، يظل العقل هو ايضاً، في ممارسته

العفوية، غير ذاتي الغائية(*) (hétérotélique): انه كما الحدس-الفهم في خدمة ارادة الحياة، اي انه يسعى وراء اهداف نفعية بشكل خالص. ومن جانب اخر، ابستمولوجياً (وحتى عندما ينجح، كما هو الحال في المعرفة التأملية الخالصة، في التحرر من خضوعه للارادة) ترتبط كليا بالحدس: عندئذلن يكون مصدر معرفة مستقلة، بل وحسب «انعكاسا مجردا للحدس في المفهوم غير الحدسي»(١٤). هذا الانعكاس المجـــرد لا يزيد من يقين معارفنا، بل يقلصه لأنه يبعدها عن اساسها الحدسي. وفي الحقيقة، تك ن الفائدة الاساسية للعقل من نطاق تواصلي: انه لا يوسع مجال ما هو ، ا ن للمعرفة (ليس بوسعه ان يضع قوانين حول الواقع بل وحسب حول الحقيقة المنطقية لقضايانا المجردة)، ولكنه بالمقابل ييسر نقلها وتذكرها بفضل صفته القولية واذن العامة (بينما الحدس، على الرغم من انه من بنيان متماثل عند بني الانسان كافة، يكون بشكل اساسي خاصا ومتلاشيا): «ان ما يصنع قيمة العلم، والمعرفة المجردة هو انهما قابلان للتواصل ومن الممكن الاحتفاظ بهما عندما يتم تثبيتهما(. . .)»(١٥).

لن ندهش اذن من رؤية مملكة العقل-اي مملكة التاريخ الانساني الذي كـــان على شكل **الروح المطلقة**، تتويج الغائية الهيجلية-وقد ازاحها شوبنهور بنص موجز: «بفضل اللغة وحدها يمكن للعقل تحقيق اكبر مفعول، على سبيل المثال العمل المشترك لعدة افراد، انسجام جهود الالاف من الرجال في هدف تم تصوره، الحضارة، والدولة، ومن جانب آخر العلم، والاحتفاظ بتجربة الماضي، وجمع عناصر مشتركة في مفهوم وحيد، ونقل الحقيقة، ونشر الخطأ، التفكر والابداع الفني، العقائد الدينية والخرافات»(١٦). «لا ضرورة للالحاح على فكر الهيجلية المضادة الذي

(*)م غير ذاتي الغائية اي لا تصدر غائية عن ذاته على خلاف ما هو ذاتي الغائي؛ au-tot'elique أي تصدر غايته عن ذاته.

يجعل العقل مسؤولاً عن بقاء الاخطاء كما هو مسؤول عن بقاء الحقيقة، وعن نقل العقائد والخرافات كما هو مسؤول عن نقل الفكر والشعر.

فيما يتصل بموضوعنا، ينجم عن اعادة ترتيب ثلاثي الملكات نتيجتان هامتان. الاولى تمس الفلسفة بشكل مباشر وعليه ليس بوسعها اجتناب بلوغ **الفن** ايضاً بشكل غير مباشر. لئن لم يكن العقل مصدر معرفة نوعية واذا كان على الفلسفة-وهي قول مجرد-ان تبقى على الرغم من كل شيء، فان مشروع kat exochen ما عاد بوسعه ان يستمد شرعيته من نوعية طبيعته المجردة، في شروط بنيته الاستنتاجية بشكل خالص، بل وحسب من السمة الاصلية للحدس الذي يتأسس فيه وتجرداتجاهه التاملي: ان الفلسفة تنسيق لعدد محدود من الحدوس الاصلية اكثر مما هي استنتاج. فهي اذن تنتسب الى **الفن** المعرِّف هو ايضاً بوصفه حدسا وتأملا لموضوعات فكرية. ولهذا السبب سيقول شوبنهور: «ينبغي تمييز فلسفتي عن كل الفلسفات السابقة، باستثناء فلسفة افلاطون، بوصفها فناً لا علماً»(١٧). وكذلك يوحد بين الملكة الاساسية لدى الفيلسوف مع الملكة المعرِّفة للفنان: العبقرية أي قدرة الحدوس الاصلية.

نرى علامَ يقوم الانقلاب الذي تم بالنسبة الى هيجل: بينما وفقا لتصورهذا الاخير (هيجل) كان على القرابة بين **الفن** والفلسفة ان تسوغ استئناف وتجاوز النتائج الحدسية للعمل الفني في العقلانية الفلسفية ومن خلالها، فان شوبنهور، على العكس من ذلك، يرمي الى تأسيس المفاهيم المجردة للفلسفة في حدس يحظى بقوة الحدس الفني وعصمته. وبدهي انه اذا كان من المفترض ان تحتفظ الفلسفة بامتياز على **الفن**-وهي الحالة عند شوبنهور على الرغم من كل شيء-فعلى هذا الامتياز ان يقيم في موقع آخر غير الصفة النوعية لمعرفتها (للمعرفة الفلسفية).

لنظرية المعرفة لدى شوبنهور، كما رأينا ذلك، وجه آخر: والمقصود هو قضيته المركزية القائلة بأن الارادة، وبشكل اخص ارادة الحياة، تشكل

الشيء في ذاته، الوجودالاكثر واقعية (l'ens realissimus) اســاس كل الاشياء، بما في ذلك المعرفة. ومن جراء هذا، تخضع كل ملكات المعرفة فاعليتها الطبيعية لاغراض الارادة وتلبي رغباتها: فهي ملكات غايتها غريبة عن ذاتها. فالمعرفة لا تنشد المعرفة من اجل ذاتها: «المعرفة عموما، العقلية منها كما الحقلية الخالصة، تنبثق من الارادة وتنتسب الى ماهية المستويات الاعلى لتحققها موضوعياً، كما آلة خالصة، وسيلة لبقاء الفرد والنوع، كما لكل عضو في البدن»[١٨] مما يمنع شوبنهور من تأسيس الصفة الاونطولوجية للمعرفة التي تزودنا بها فلسفة **الفن** (وتتعارض مع المعرفة البسيطة للعلاقات بين الظاهرات التي يبلغها العلم) على وجود ملكة معرفية نوعية (التي تكون كما هو الحال بالنسبة **للعقل** في الارث المثالي الذاتي الغاية واذن لا يخضع لاي هدف غير التأمل المجرد، (theoria) لا تكون المعرفة الاونطولوجية ممكنة الا عبر استعمال وجْدي للملكات التي، من ناحية اخرى، تستمد غاياتها من خارج ذاتها.

ان نظام الفلسفة و**الفن** يصير، من جراء ذلك، غير متوازن وغير محتمل. ان الانتقال من وجودنا-في-العالم اليومي الى الوجْد الفلسفي او الفني لم يعد مجرد الانتقال من حالة ادنى الي حالة ارفع لماهيتنا الروحية، بل يقتضي ازمة حقيقية (يجب الانعتاق مما يشكل عمقنا الاكثر حميمية: الارادة)، قفزة خارج ذواتنا: «هذا الانتقال من المعرفة المشتركة للاشياء الخاصة الى معرفة المعاني امر ممكن، كما اشرنا الى ذلك، ولكن ينبغي النظر اليه كأمر استثنائي. يحدث بغتة، انها المعرفة التي تنعتق من الارادة، وعندئذ تتوقف الذات، نظرا الى هنا الواقع، عن كونها مجرد ذات فردية، لتصير ذاتا عارفة خالصة ومجردة عن الارادة، ولم تعد ملزمة بالبحث عن علاقات وفقا لمبدأ العقل؛ لانها أخذت في التأمل العميق للموضوع الذي يتقدم لها، خارج كل علاقة مع موضوع آخر، ههنا بعد الأن سيستريح ويزدهر»[١٩]. لا يمكن لهذه القفزة الا ان تظل سرية وبلا مبرر

اذ لاشيء يؤسسها في الرؤية الشوبنهورية للانسان، لا ملكة نوعية، ولا حتى استعداد راسخ في طبيعته الروحية. بل على النقيض من ذلك، كل شيء يجعله ممتنع الاحتمال: لئن كانت الارادة هي الواقع الاقصى، ولئن كان الانسان مع ملكاته تحققا موضوعيا لهذه الارادة، فإننا لا نرى كيف يكون بإمكانه ان يتوجه بغتة ضد ما يؤسسه.

يعرِّف شوبنهور المعرفة الفلسفية،والفنية بوصفها «معرفة المعنى» ويضعها في معارضة المعرفة العلمية. كيف يسوغ هذا التعارض المشترك-ينبغي التذكير بذلك-بين مجمل ارث النظرية المجردة **للفن**؟ اولا، لا تقدم المعرفة العلمية لنا علما حقيقياً بالاشياء، بل معرفة **بالعلاقات** بين الاشياء. ويعود هذا الى انه لا يتساءل الا عن العلاقات السببية: اين؟ متى؟ لماذا؟ من اجل ماذا؟ اي انه يتناول **الكون** من زاوية مبدأ العقل ولما كان هذا المبدأ ينظم عالم الظاهرات، لا يكون بوسع المعرفة العلمية ابداً تجاوز هذا العالم نحو الشيء في ذاته (اي الارادة)[٢٠]. وحدها المعارف الفنية والفلسفية قادرة على تجاوز الظاهرات: فهي لا تعنى بالعلاقات بين الاشياء، ولكنها تتأملها في ماهياتها، اي تبلغ **معانيها** من خلال تصورات خاصة (**فن**) او مفاهيم مجردة (فلسفة). انها تطرح السؤال «**ماذا؟**» وتبتغي معرفة الاشياء وفقا لطبيعتها الاونطولوجية.

سرعان ما يتخذ وصف شوبنهور للفلسفة لهجة صوفية. لا غرابة في ذلك: فمعرفة **المعنى** لا تكون ممكنة الا اذا تجردنا من فرديتنا(اي من اذعاننا للارادة) حتى نصير ذوات خالصة والتوصل الى حدس الشيء في وجوده المستقل، الى حد التطابق معه، «بشكل ان كل شيء يحدث وكأنما الشيءيوجد وحده، بدون من يراه بحيث يمتنع التمييز بين الذات التي تحدس وموضوع حدسها وينصهران في وجود واحد، في وعي واحد تشغله وتملؤه رؤية فريدة وحدسية» [٢١].

هذا التأمل ليس تأمل الشيء في تفرده الخبْري: المقصود، على خلاف

ذلك تماماً، هو رؤية ما هيته النوعية ذلك ان **المعاني** هي ماهيات نوعية للاشياء الطبيعية. وكيما نفهم هذا الامر، لابد من توضيح القضية التي تنص على ان الكون هو تحقق موضوعي للارادة: ويتسلسل هذا التحقق الموضوعي نوعيا، اي انه يتحقق وفقا لعدد معين من المستويات يكون ادناها مستوى قوى الطبيعة الصامتة وارفعها الانسان. ان المستويات المختلفة تقابل تقدما في الصيرورة-التصور للارادة: انها لدى الانسان (الارادة) تتمثل لذاتها باقصى درجات الوضوح والكمال. الا انه ينبغي اضافة ان هذه الرتبوية ساكنة وليست تطورية: فالمستويات كلها تتعايش منذ الازل. ان **المعاني** التي يتأملها الفنان او الفيلسوف ليست الا الماهيات النوعية لمستويات التحقق الموضوعي للارادة، «بوصفها بدقة انواعاً محددة، الاشكال والخصائص الأصلية لكل الاجسام الطبيعية، اللاعضوية منها والعضوية، او ايضاً القوى العامة التي تتجلى وفقا لقوانين الطبيعة»(٢٢).

ان العالم الذي نتناوله في الحياة اليومية، ولكن ايضاًفي المعرفة العلمية، ليس الا مجموع التفرادت الفردية التي تتقدم من خلالها **المعاني** لتصورنا المشترك: يرتبط عالم الظاهرات بعالم المعاني كما ترتبط النسخة(nachbild) بالنموذج (vorbild) ويعني هذا ان التعددية، كما الزمانية والمكانية والسببية ليست الا خصائص عالم الظاهرات هذا، بينما يظل **المعنى** واحدا وخالداً.

وهكذا نرى لِمَ تتضمن المعرفة الفلسفية والفنية وجْدا ،وجوديا: زمان، مكان، تعددية الاشياء، السببية هي بالفعل مكونة للفرد ورلـ«دائرة معرفته» «وعليه فالشرط الضروري كيما تصير **المعاني** موضوع معرفة يكون في الغاء الفردية في الذات العارفة»(٢٣). لنذكر مرة اخرى ان هذه المعرفة الوجْدية نفسها لا تبلغ الشيء في ذاته، الارادة. فهذه الارادة هي ما يمتنع تصوره بشكل مطلق، وتتضمن معرفة **المعاني**، على انها تنعتق من مبدأ العقل ومن مبدأ التفريد، تبقى مع ذلك مثولا، واذن تقع على الدوام في

علاقة موضوع-من اجل -ذات (objet-pour-un-sujet): «ان المعنى عند افلاطون[...] يشكل بالضرورة موضوعاً، شيئاً معروفا، مثولا، ولكنه بهذه السمة، وبهذه السمة وحدها يتميز عن الشيء- في ذاته. فهي (المعاني لم تجرد الا الاشكال الثانوية للظاهرة، تلك التي نفهمها من خلال مبدأ العقل، او بقول افضل، لم تدخل فيها بعد»[٢٤]. في الاضافات للطبعة الثانية ١٨٤٤ يظهر اكثر قطعية: «[...] ان **المعاني** لم تظهر بعد الماهية في ذاتها، بل السمة الموضوعية للشيء، اي دائما الظاهرة دون غيرها، وسيكون محكوم علينا ان لا نفهمها ان نحن لم نتوصل عبر سبيل آخر الى معرفة، او على الاقل، الى احساس غامض بالماهية العميقة للاشياء»[٢٥]. هذا الاحساس الغامض الذي يسبق كل معرفة ويتجاوزها يقوم في نهاية المطاف في حقيقة اننا، نحن انفسنا هذه الارادة بشكل ما.

باختصار لابد من التمييز بين ثلاث دوائر اونطيقية:

أ) الارادة و. ي القى الاقصى **للوجود** والممتنع على المعرفة.

ب) تحققاتها الموضوعية، اي **المعاني**، اي ايضاً القوى الطبيعية والانواع الطبيعية، التي يمكن ان نبلغها بالمعرفة الوجْدية **للفن**. وبالفلسفة.

جـ) عالم المتعدد والمتفرد كما يعطى لنا في الحدس المشترك وفي المعرفة العلمية[٢٦].

غالبا ما الح على الصفة المجانية لنظرية**المعاني** لدى شوبنهور، اذ كان دخولها الى المسرح اقتحاما بالمعنى الحقيقي، بقرار سلطوي خالص: فلا شيء في نظرية المعرفة التي يدافع عنها من جانب آخر يجعل امكان معرفة **المعاني** امراً مقبولاً. تنضم هذه المسألة الى مسألة نقص مشروعية قضية المعرفة الوجْدية المتحققة **بالفن** والفلسفة. لا شك ان شوبنهور نفسه يلح على حقيقة ان كل معرفة فلسفية حقة عليها ان تتأسس في حدس اساسي: ولكن هذا الحدس هو من صعيد الاحساس لا من صعيد يقين نظري. واذن بامكاننا ان نتصور عدم امكان تاسيسها بطريقة استنتاجية. يبقى ان نظرية

المعاني التي يدافع عنها تتعارض بشكل عميق مع نظريته في المعرفة. فهذه الاخيرة هي بالفعل نظرية خبْرية[٢٧] بشكل اساسي، ممعنة في الحسية (sensualiste)، ولا تدع اي حيز لتلك الكيانات الروحية التي هي **المعاني**. اشك بكفاية استدعاء العاطفة العميقة في تحييد هذا النقص في المشروعية الداخلية.

ومهما رأينا هذا الاعتراض العام، فان نظرية **المعاني** تطرح مشكلات متعددة في ميدان **الفن**. اولا ما دامت معرفة **المعاني** متطابقة مع حدس القوى الاساسية للطبيعة ومع تأمل الانواع الطبيعية، يكون من الصعب ربطها بالتصورات الفنية التي تكون على الدوام تصورات مفرّدة. لا يضاح ما يقصده بـ«معرفة المعاني»، يقدم شوبنهور بين الامثلة الاخرى المثال التالي: «يتبلور الجليد على زجاج النوافذ وفقا لقوانين التبلور التي تكون تعبيرا عن القوة الطبيعية التي تتجلى في هذه الظاهرة والتي تمثل بالتالي **المعنى**، غير ان الاشجار والازهار التي ترسمها البلورات على الزجاج ذات صفة طارئة بشكل خالص ولا توجد الا من وجهة نظرنا»[٢٨] يوضح المثال الصعوبة بشكل ممتاز: اذا مثلت الفكرة بقوانين التبلور، لا نرى لم تمتنع هذه المعرفة على العلم، وبشكل اساسي، لم نعد نرى ابداً بِمَ يمكنها ان تكون بمتناول الفنون، ان التمثيل التصوري لنافذة يغطيها الجليد يصعب اعتباره كشفا عن قوانين التبلور. الامر هو كذلك في مثال آخر، يقول لنا انه عندما نتأمل جدولا، لابد من التمييز بين حدس المعنى الذي يؤسسه، معنى ليس الا قانون الجاذبية المتجسد في كتلة سائلة، وبين «تحرك الزبد وامواجه ونزواته» التي تقتصر على وجود ظاهري. فالرسام للمشاهد الذي يصور جدولا او سيلا يصور بالتاكيد «الحركة، والامواج ونزوات الزبد» اكثر مما يصور قانون الجاذبية.

وقد يردون بالطبع أن شوبنهور يريد القول ان الفنان يصور بلا ريب اشياء او احداث خاصة، ولكنه عبر هذا التصوير، وذلك بوصفه تصويرا

وجْديا تتكشف **المعاني**، في الرمز الفني، وقد اكد غوته ذلك من قبل، يلتقي الخاص بالكلي: وهكذا يكشف الرسام في الحقيقة، وهو يصور الحركة والامواج، عن معنى الجاذبية حيث لا تكون الحركة والامواج الا تجليات ظاهرية. غير ان هذا الشرح لن يحل كل الصعوبات التي تلاقيها نظرية **المعاني** لدى شوبنهور. وبالفعل، فان هذه التنويعة من تنويعات على واقعية الكليات (les universaux) التي يدافع عنها مقيدة بشكل خاص، لانه لا يقبل معان الا لاشياء طبيعية ويرفض وجود كليات (universaux)، تقابل مصنوعات (artefacts) او حدودا مجردة: لا وجود لمعنى للسرير، بل وحسب معنى لمادته الطبيعية. اذا كان الامر كذلك، فان كل تمثيل تصويري لمصنوعات يقع من حيث المبدأ خارج ميدان **الفن**. كذلك سيستبعد كل مثول ترميزي لكليات مجردة-اخلاقية-على سبيل المثال. لنصنف انه اذا اقتصر الانتاج الفني **للمعاني** على تصويرقوى الطبيعة والانواع الطبيعية، كل الاعمال التي تصور نفس النموذج من الاشياء لها في الحقيقة المضمون نفسه: كل تصوير لمشهد يتضمن تمثيل قوى طبيعيةصامتة ونباتية، كل محاكاة ادبية معنى النوع الانساني. ان الاعمال المنتمية للمجال الموضوعي نفسه ستتميز اذن فقط بالاسلوب الذي تقدم فيه مضموناتها، اي بالشكل الفردي الذي تبلغ **المعنى** من خلاله. لعله من الممكن الدفاع عن مثل هذا التصور المفهومي، ولكن لسوء الحظ لا تعطي جماليات شوبنهور لنفسها وسائل التفكير في هذا التمايز الصوري. وفي غياب مثل هذا التفكير الذي، نظر الى افتراضاته المسبقة بمضمون الاعمال؛، يمكنه وحده ان يتيح له التفكير في فردية الاعمال، لا نرى كيف يمكن اجتناب نتائج لا معنى لها من نوع: من رأى منظراً مصوَّراً واحداً. فقد رأى كل المناظر.

سنلتقي لا حقا مسألتين مرتبطتين بهذا التحديد **للفن** كموقع لمعرفة **المعاني**: الاولى تخص نظام الفنون عند شوبنهور وبشكل ادق امتناع ارجاع الموسيقا الى تحديد ماهية **الفن**، المسألة الثانية تخص وظيفة الفن التصوفية

وظيفة يصعب ربطها بالتحديد المعرفي الذي جئنا على عرضه. ولكن قبل تناولهما يجدر بنا القاء نظرة على تصنيف الفنون الذي يقترحه شوبنهور.

من الفن الى الفنون:

كيما نفهم تصور الفنون الذي يدافع عنه شوبنهو، يجب الانطلاق من حقيقة كون جمالياته جماليات تأمل. ويعلمنا ان هذه الجماليات تمتلك مصدرين او شرطين. اولا شرط ذاتي، التجرد عن المنفعة: علينا التخلي عن رؤية الاشياء كدوافع من اجل ارادتنا وان نتأملها بوصفها مثولات خالصة. وثانيا شرط موضوعي: ينبغي ان يعبر الموضوع الذي نتأمله عن **معنى**. ولما كان كل موضوع (طبيعي) يعبر عن **معنى**، شريطة ان تكون نظرتنا اليه مجردة عن المنفعةوخالصة. فان هذا الشرط الثاني ينضم في الحقيقة الى الشرط الاول. وعلى اكثر تقدير يمكن القول ان بعض الاشياء تفسح المجال لتأمل المعنى اكثر من غيرها (لانها تعبر عنه بوضوح). وان بعض الاشياء تمثل **معان** اكثر تعقيداً من غيرها، وفقا لمستوى التحقق الموضوعي للارادة الذي تجسده.

نظرا للاهمية المعارة للحدس الجمالي، يمتلك العمل الفني وضعا مشتقا: «اصله الوحيد هو معرفة **المعاني**، هدفه الوحيد نقل هذه المعرفة»[٢٩]. وبتعبير دقيق تماماً: انه تكرار (wiederholung) نسخ (reproduction) معرفة **المعاني** التي نبلغها في الحدس الجمالي. وعليه لا يكون عمل خلق العمل في ذاته عمل معرفة نوعية: فمعرفة **المعاني** تسبق العمل الذي يقتصر على نسخها.

تنجم عن ذلك نتيجة هامة: «ميتافيزيقا **الفن**» لا تدرس بالمعنى الدقيق الفاعلية الفنية بوصفها فاعلية ابداع اعمال فنية، بل ملكة العبقرية التي تولد معرفة **المعاني** التي لا يقوم العمل الا بنسخها. فالقدرة التي يمتلكها الحدس للتحرر من دوافع الارادة وتأمل **المعاني** بشكل مجرد عن المصلحة، كما «عين صافية للعالم»[٣٠]، ليست الا العبقرية. فهي الملكة الاساسية التي

تولد منها فلسفة **الفن**: «الاستعداد المسيطر[...] من حيث تولدالاعمال الفنية الحقة، الشعر وحتى الفلسفة، هذا بالضبط ما نشير اليه بلفظة عبقرية. ولما كانت **المعاني** الافلاطونية هي موضوع هذه المعرفة وان **المعاني** لا يتم فهمها بشكل مجرد (in abstracto)، بل بالحدس وحده، فان ماهية المعرفة لابد وان تقوم على كمال المعرفة الحدسية»[٣١]. ان العبقرية الفنية تكمن ببساطة في القدرة على البقاء زمنا طويلاً في هذه الحالة حتى يتسنى لها نقل الافكار التي تم حدسها بهذا الشكل. ولكن شوبنهور يعبر، في الجزء الثاني المؤرخ ١٨٤٤ عن شكه بامكان، البقاء طويلاً في الحالة الوجْدية، حتى بالنسبة للفنان: ومنه الافضلية التي يعيرها للمختزلات (esquisses) على اللوحات المنجزة، هذه الاخيرة لا يتم عموما انجازها الا «بجهد مستمر، وتفكّر حذر على الدوام وتوتر ثابت للارادة»[٣١]، أي لقاء انهيار لرؤية **المعاني**.

ان نظرية العبقرية عند شوبنهور (ونظرية الفانتازيا المرتبطة بها) تسمح اذن بصوغ تصور جمالي يدعم السمة الوجْدية **للفن** في الوقت الذي تضع فيه ابداع العمل الفني في مأزق، وبشكل صريح جوانبه المصطنعة. الا ان هذا الميل بلا ريب، والذي سيتعزز عند هيدجر، كان في الحقيقة مسجلا منذ الاصل، في النظرية المجردة **للفن**: بدءا من اللحظة حيث يعرف الفن بنوعية رؤية، بملكة معرفية، بدلا عن نوعية «العمل» الذي يولد اصطناعا بنى شكلية، فكل ما ينتسب الى الفاعلية الفنية بالمعنى الدقيق يتعرض للانتقاص بوصفه مجرد تقنية.

لحل الصراع الخفي بين التصور الفلسفي **للفن** بوصفه معرفة اونطولوجية ووضعه كعمل يختار شوبنهور حلا سيستعيده هيدجر لاحقا: فهو ينكر ببساطة كون العمل الفني شيئاً مصنوعاً. رأينا من قبل انه يرفض القبول بوجود **معان** قابلة للاشياء التي يصنعها الانسان يتضمن هذا ان المصنوعات لا تعبر البتة عن معنى شكلها المشغول (على سبيل المثال السرير

لا يعبر اطلاقا عن **المعنى**-اللاموجود-للسرير) الذي ليس الا شكلاً طارئاً (forma accidentalis)، لانه لا يقوم بالتعبير الا عن مفهوم انساني. المعنى الوحيد الذي يمكن ان تعبر عنه المصنوعات هو معنى حاملها المادي، شكلها الجوهري[٣٣] (forma substantialis) ولكن العمل الفني، وفقا للتعريف الفني الذي يعطيه شوبنهور يكون بشكل داخلي محاكاة، اي انه لا يتخذ قيمته من خلال حامله المادي، بل وحسب من خلال وضعه المثولي الذي يولد من الفعل الخلاق الممارس على هذا الحامل. واذن ينبغي في مطلق الاحوال ان لا يكون العمل الفني اصطناعا، لانه عندئذ سيكون عاجزاً عن التعبير عن معنى على المستوى المثولي (وفي هذه الحال سيكون مجرد شكل طارىء. يقدم شوبنهور هذا التعارض بين العمل الفني والمصنوع بخصوص الفن التشكيلي، الامر المنطقي تماماً ما دام هذا الفن يستخدم مواد طبيعية. وبالفعل يجب، بأي ثمن، تجنب الانقياد الى عدم امكان النظر الى منحوت ما إلاّ بوصفه يعبر عن **معنى** مادته (ثقل الحجر على سبيل المثال): «واضح، اننا بكلمة«مصنوع» لا نقصد البتة عملا فنيا تشكيليا»[٣٤].

الا ان موقف شوبنهور في الواقع اكثر تعقيداً بدرجة ما: فالتعارض بين المحاكاة والشيء المصنوع لا ينطبق كليا على التعارض بين العمل الفني والمنتج النفعي. وهكذا فان هندسة العمارة تميل نحو الصنعة اكثر مما تميل نحو المحاكاة: انها الحد الادنى **للفن**، وعليه لا ينطوي التعارض على التمييز بين الفنون الممثِّلة والفنون غير الممثِّلة. وفي الحقيقة الموسيقا هي ايضاً ليست فن محاكاة: ومع ذلك لا ينظر اليها بوصفها صنعة، بل على العكس انها الفن بامتياز. وعليه توجد على الاقل رتبوية ضمنية تدخل الى تعريف بالماهية (فن= محاكاة) كان ينبغي ان يكون عاماً بشكل مطلق.

وهكذا يجب اولا التمييز بين الفنون التي تعبر وحسب عن معنى مادتها وتلك القائمة على المحاكاة، والتي تنقل معاني الاشياء الطبيعية التي تصورها (متوقفة في الوقت ذاته بالطبع عن التعبير عن معنى المادة التي

تستخدمها). فن الحدائق وهندسة العمارة، بوصفهما ليسا فنون محاكاة، تنتسب الى الفئة الاولى. فهما لا يقومان الا بالتعبير عن معنى موادهما: «ثقل، مقاومة، انسياب، ضوء، الخ، تلك **المعاني** التي يعبر عنها في الصخور، في المنشآت، وفي المياه. فكل فضيلة الحديقة الجميلة، والبناء الجميل تقتصر على تيسير النمو الواضح المعقد والمكتمل لخصائصهما[... ...][35]. ومما يستنتجه شوبنهور امتناع(!) بناء عمارة من الخشب، ذلك ان هذه المادة لا تبين (الا بشكل ناقص جداً) العلاقات بين الثقل والمقاومة وهما المعنيان الاساسيان اللذان تعبر عنهما العمارة. يبدو أن هذا النقص المعماري للخشب يرجع الى طبيعته النباتية، ولكن لابد من الاعتراف ان شوبنهور، على انه يبدو فخوراً جداً لان فلسفته تتيح شرح هذا «الامتناع» فانه لا يؤسسه[36]. وبالطبع يعارض بين تصوره للعمارة ونظرية كانط الشكلانية التي ارجعتها (هندسة العمارة) الى فن تناسب ادراكي ورياضي، وحتى الى فن تزيين. ان هذا الرفض للشكلانية منطقي تماماً لأن مجموعة التناسبات والتناظرات هي نتيجة حساب: تصدر عن مفهوم غائي انساني خالص ولا يسعها الا ان تمثل الشكل الطارىء للعمل وبالتالي لاترجع الا لوضعه كشيء مصنوع. يبقى ان فن العمارة، كما يعرفه شوبنهور، يقترب كثيراً من الصنائع لانها هي ايضاً لا تعبر عن معنى موادها. وربما انه يعتبرها فنا على الرغم من كل شيء لم يعد بالامكان رؤية على أي اساس تستبعد الصنائع الاخرى: نتيجة تضع موضع التساؤل فكرة حاجز كتيم بين الحرفية والفن يدعي شوبنهور، كما جميع ممثلي النظرية المجردة **للفن** بانه حاجز مطلق. يمكن القول على اكثر تقدير ان ما يهمنا في فن العمارة هو الشكل الجوهري، **معنى** المادة بينما نحن نثمن الادوات بسبب شكلها الطارىء بحيث انها تقابل غائية نفعية.

ان رتبوية الفنون هذه وفقا لصفتها المحاكية او التعبيرية بشكل خالص تتضاعف برتبوية الاشياء، او بالاحرى وفقا **للمعاني** المنقولة. نعرف بالفعل

أن المعاني تقابل مستويات اقل او اكثر تعقيداً في التحقق الموضوعي للارادة: طبيعة صامتة، طبيعة نباتية، طبيعة حيوانية واخيراً طبيعة انسانية. في التحقق الموضوعي للارادة، يمثل الانسان المستوى الاعلى، المستوى الذي تعي فيه ذاتها وتعي طبيعتها المفترسة لذاتها والمبدعة لذاتها على الدوام. وبدهي ان هذا الوعي يفترض فيه ان ينتهي الى الاعتراف بالطبيعة المشؤومة للارادة واخيراً الى نفيها في فعل استسلام مطلق: استسلام وزهد لا يحققه الا القديس. ينجم عن هذا ان الانسان هو بامتياز موضوع **الفن**، واهم الفنون هي التي تنقل معناه. ذلك هو حال فن النحت وفن التصوير الذي يصور الشكل الانساني، وعلى الاخص حال الشعر الذي يصور الافعال الانسانية، اي الارادة ذاتها في تحققها الموضوعي الاعلى: «ولهذا يتجاوز الجمال الانساني كل جمال سواه، ولهذا ايضاً يكون تمثيل ماهية الانسان الهدف الارقى **للفن**. ان الشكل الانساني وتعبيره يشكلان الموضوع الرئيسي للفن التشكيلي، كما تشكل افعال الانسان الموضوع الرئيسي للشعر»[٣٧].

ان الرتبويتين تلك التي تتأسس على النظام الاشاري (تعبير / محاكاة) وتلك التي تتأسس على الموضوعات تتقاطعان جزئياً، لان الفنون غير المحاكية هي ايضاً تلك التي تعبر عن **المعاني** الاقل تعقيداً، معاني الطبيعة الصامتة (العمارة) والنباتية (فن الحدائق). وكذلك في فنون المحاكاة، الاجناس التي تتكرس لنقل معاني الطبيعة الصامتة او النباتية، مثل تصوير المشاهد او الشعر الوصفي وهي اجناس دنيا.

واخيراً الرتبوية وفقا للاشياء المصورة تغطي التمييز بين الفنون حيث الشرط الذاتي للتأمل الجمالي هو الأهم وتلك حيث الشرط الموضوعي هو الغالب. بالنسبة للفنون غير المحاكية، يكمن منبع اللذة بشكل اساسي في الحالة الذهنية لذاك الذي يتأملها، اي في الصفة المجردة لموقفه حيال موضوع حدسه لا في طبيعة **المعاني** التي يتناولها، لان تلك التي تقابل الطبيعة الصامتة والنباتية ما زالت بدائية جداً. يقع العكس في الفنون المحاكية:

الشرط الموضوعي هنا، اي الوضوح في تمثيل المعنى اهم من الحالة الذهنية للشخص المتلقي.

الشعر الذي يقتصر شوبنهور بخصوصه على استعادة ثلاثية الشعر الملحمي، والغنائي، والدرامي (مركزا بشكل اساسي على الاخير)، يطرح عليه مشكلة تُذكِّر بتلك التي واجهها هيجل. شأن هذا الاخير، يرى شوبنهور في الفن معرفة حدسية: لعله من المنطقي اذن القول بأن الفنون التشكيلية هي التي تكون **الفن** بامتياز. وبالفعل، في (erganzungen) للجزء الثاني ١٨٤٤، يلاحظ بصورة عابرة ان الفنون التشكيلية، بقدر ما تقع على اقرب نقطة من المعرفة الحدسية، تجسد بشكلٍ نموذجي الفاعلية الفنية[٣٨]. الا ان هذا لا يمنعه من الدفاع بشكل صريح عن ان الشعر وهو الفن المثولي(représentationnel) الارفع مكانة، لانه، اكثر من الفنون الاخرى، قابل لتمثيل صراع الارادة مع ذاتها (كما تتجسد في الصراعات الانسانية). هو ايضاً الذي، على صورة التراجيديا، يملأ الوظيفة الصوفية **للفن** باكبر قدر من القوة (سأعود الى ذلك). ولسوء الحظ، في نظريته الألسنية العامة، يوحدشوبنهور اللسان، واذن المادة الاشارية للشعر، بالعقل، اي بملكة التجريد بامتياز[٣٩] واذن يترتب عليه، باسلوب أو بآخر، ان يبين ان الشاعر قادر على جعله اكثر تشخيصا. وللقيام بهذا يوسع نظرية النعوت(épithète) الشعرية وهي، في اقله، نظرية غريبة: وبقدر ما تحدد على الدوام اسما نوعيا، تجعل فهمه اقل عمومية وبالتالي تجعل المفاهيم اكثر تشخيصا. غير ان عمل هذه النعوت، لا يتعارض مع الاستعمال «الشائع»، بما فيها الاستعمال العلمي للغة يكون احدى سماتها الاكثر ثباتا؛ من ناحية ثانية، يظل المفهوم مفهوماً وان كان امتداده محدودا بتخصيص نعتي (adjectival) واذن يظل مفهوما مجردا. ان التخصيص المنطقي المتحقق بالنعوت لا يسعه اذن ان يملأ وظيفة الفصل التي يضطلع الا بصعوبة.

غير ان الامر هنا يتصل بمسائل ثانوية بالمقارنة مع المعضلة الحقيقية التي

يشكلها نظام الموسيقا. الموسيقا هي الفن الارفع مكانة، ولكن التوازي، شوبنهور بنفسه يقر بذلك، لا يمكن دمجها في نظام الفنون عنده: «فمكانها خارج تماماً عن حيز الفنون الاخرى»(٤٠). وبالفعل بينما كان **الفن** قد عرف بوصفه نقلا **للمعاني**، نعلم الآن ان هذا التعريف لا يناسب ابدا الموسيقا؛ . ليست الموسيقا فن محاكاة بمعناه في الفنون الاخرى: «لم يعد بالامكان العثور فيه على نقل او تكرار لمعنى الوجود كما يتجلى في العالم»(٤١). الا انه يضيف لئن كانت (الموسيقا) فنا، عليها ان تدخل في علاقة مثول الى ما هو مُمثَّل (Darstellung zum Dargestellen)، علاقة النسخة الى الاصل (vorbild nachbild zum)(٤٢). وللتوفيق بينها وبين هذا المطلب، ينبغي الاقرار انه على انها مثول (darstellung = représentation)، فانها ليست بسبب ذلك نقل شيء معين يكون من صعيد المثول، وبالتالي ليست نقل **معان**: انها مثول اصيل للارادة ذاتها. لنفهم من ذلك انها ليست متطابقة مع الارادة، كشيء في ذاته، لان الارادة هي ما يمتنع مثوله باطلاق المعنى «ما لا يسعه، وفقا لماهيته، ان يكون مثولا»(٤٣). ولكنه مثول اصيل يصدر عن الارادة، تماما كما هي **المعاني**(٤٤) انها لا تنقل **المعاني**، انها من صعيد الواقع نفسه «إنها الموسيقا[...] هي موضوعية، نسخة مباشرة للارادة في كليتها بقدر ما هو العالم، كما هي **المعاني** ذاتها يشكل ظهورها في تعدده عالم الأشياء الفردية. فهي اذن ليست، كغيرها من الفنون، نقلا **للمعاني**، بل نقلا (او **نسخا**) للارادة ذاتها كما هو الأمر **للمعاني** ذاتها»(٤٥).

لئن كان ذلك هو الوضع الاونطولوجي للموسيقا، ينبغي باسلوب او بآخر، ان يكون بنيانها مثيل بنيان عالم **المعاني**. بقول آخر، لا تكمن الصفة النوعية للموسيقا لدى شوبنهور في حقيقة كونها (كما كان يعتقد هيجل) مجردة من بعد تأويلي حقيقي: على العكس ما دام يقبل بالقضايا العامة للنظرية المجردة **للفن**، فان منحه الافضلية للموسيقا يقوده الى افتراض كونها نظاما تفسيريا وحده قادر على بلوغ الوجود الصميمي للاشياء. ومنه نظريته

الشهيرة في التكافؤ بين الوقائع الموسيقية وبنية الكون (الموسعة بالتفصيل في Erganzungen ١٨٤٤ ، نظرية لا تفتقر الى الجاذبية وان لم تكن مقنعة . وهكذا، في المجال الهارموني (harmonique) والصوت الاساسي la basse (الصوت الاساسي، Grunton) يقابل ملكوت المعدن، وصوت التينور (مع فاصله، الثلث) يقابل ملكوت النبات، وصوت الآلتو (وفاصله الخماسي) يقابل ملكوت الحيوان، واخيرا صوت السوبرانو (وفاصلة الاوكتاف) يقابل الانسان. اما فيما يتصل بالعلاقة بين توافق الاصوات وتنافرها فانها تعبر عن الصراع بين القوى المعادية لارادتنا وتلك التي تروق لها (ساعود فيما بعد الى ذلك). واخيرا اللحن (mélodie) الذي يولد من العلاقات بين الايقاع والهارموني فهو الصورة المتحركة للرغبة الانسانية : «ان تنافر العنصرين وتضاربهما الدائم هو، من زاوية النظر الميتافيزيقية، صورة ميلاد امنيات جديدة يليها تحققها»(٤٦) .

ان الصعوبة الاولى لنظرية الموسيقا هذه توجد في لبْسها. وهكذا رأينا لتونا ان الموسيقا تشغل مكان **المعاني** نفسه. فهي اذن تحقق موضوعي مباشر للارادة، ولا تتعارض وحسب مع الفنون التشكيلية والادب، بل ايضاً مع العالم الفيزيائي وهو ليس الا المظهر المتعدد الذي تقدمه **المعاني** لنفسها بازدهارها وفقا لمبدأ التفريد. ولكن شوبنهور يؤكد احيانا، خلافا لذلك، وجود تواز بين ذاك العالم الظاهر والموسيقا : «ينتج عن هذه الاعتبارات ان بالامكان النظر الى عالم الظاهرات (die erscheinende welt) او الطبيعة من جهة، والى الموسيقا من جهة أخرى، بوصفهما تعبيرين مختلفين عن الشيء نفسه الذي يشكل الوسيط الوحيد لتماثلهما[...]»(٤٧). ولكن لئن كانت الموسيقا مثيل (analogon) عالم الظواهر، فانه لا يسعها ان تكون مثيل **المعاني** التي تؤسس هذا العالم : وفي اللحظة نفسها ستفقد امتيازها على الفنون الاخرى.

من جانب آخر، لئن كانت الموسيقا و**المعاني** التعبير المباشر عن

الارادة، فلِمَ يختلفان فيما بينهما الى هذا الحد؟[٤٨] لِمَ لا يكون التأمل الوجْدي تأملا للموسيقا اكثر مما هو تأمل **للمعاني**؟ وبعد ذلك، كيف نربط الموسيقا بالملكات الانسانية؟ كيف يمكن ادخالها في العالم الانساني لانها لا تبدو انها موضوع حدس (فهذا الحدس، عندمل يكون وجْديا، لا يحدس الا **المعاني**)؟اسئلة عديدة بدون اجابات ما دام شوبنهور لا يشرح في اي مكان كيف يمكن للموسيقا ان تكونَ في آن معاً التعبير الاصلي عن الارادة وعملا انسانيا.

بيد ان المسألة الاكثر خطورة تخص العلاقة بين الموسيقا والفنون الاخرى. قيل لنا، ان فنون المحاكاة تنقل **المعاني**. وبالمقابل الموسيقا هي التعبير المباشر للارادة، تعبير موازٍ **للمعاني**. غير أنه إن توصل هذا التمييز الى تأسيس تفوق الموسيقا، فانه يضع موضع السؤال في اللحظة نفسها الصفة الوجْدية للتأمل الجمالي **للمعاني**.

وهكذا نقرأ: «ولهذا فان تأثير الموسيقا اقوى واكثر نفاذا من تأثير الفنونِ الاخرى، لانها لا تعبر إلاعن الظل، بينما هي تتكلم عن الوجود»[٤٩]. ان التعارض بين رؤية الظلال ورؤية الوجود تصدر بالطبع عن اسطورة الكهف الافلاطونية. كما يستخدمها شوبنهور هنا، تناقض بشكل بالغ الوضوح تعريفه **للفن**. في الاصل، عندما يقصد مواجهة الفنون، لا بالموسيقا، بل بالمعرفة الحسية، يستخدم الاسطورة نفسها، على العكس من ذلك، وبالامتثال لتعريفه **للفن**، من اجل التطابق بين الفنانين وهؤلاء الذين يتأملون الشمس الحقيقية.

لماذا هذه التناقضات وهذه الثغرات؟ اعتقد انها تنجم في الجزء الاكبر منها من واقع ان شوبنهور يستخدم تصنيفين معا. الاول من صعيد اونطولوجي: المقصود البنية الثنائية للماهية والمظهر: الارادة هي الماهية أو الوجود، عالم الظاهرات هو المظهر الثاني من صعيد المعرفية (gnoséologique) ويتضمن ثلاثة حدود: الارادة بوصفها شيئاً في ذاته تمتنع

على المثول، عالم الظاهرات بوصفه مثولا **والمعاني**، الحد الاوسط المفترض وقوعه في مكان ما بين الدائرتين. ولكن هذا الحد الثالث، المتميز عن الشيء في ذاته، وعن الظاهرات في آن واحد، يخل بالتعارض الاول بين الارادة (الماهية) وعالم الظاهرات (المظهر). ومنه عدم استقرار نظام **المعاني**: منظور اليها من جانب الارادة، فهي لا تشكل الا دا ئرة واقع مشتق، ولكنها اذا نظر اليها من جانب العالم الظاهر، فانها تشكل اساسه، الـ(wesen) خاصته، واقعه الخ. مع نظرية الموسيقا، يسطع لبْس نظام المعاني. ونظرا إلى المخطط الثنائي، من الطبيعي تماماان يسوق تعريف الموسيقا كتعبير مباشر عن الوجودانهيار الفنون الاخرى، المحكوم عليها باكتفائها بالظلال، اي المظهر، ومن المؤسف ان هذا الانهيار للفنون يبلغ، بعملية التفاف، نظام **المعاني**. وبالفعل، في الوقت الذي يؤكدفيه ان الموسيقا هي تعبير عن «الماهية الصحيحة» لذات العالم، الذي نفكر فيه، بالنسبة لاخراجه الاكثر وضوحاً، في مفهوم الإرادة»[٥٠]، يقول شوبنهور في مكان آخر إنها «تتجاوز **المعاني**» [٥١]. ولكن في هذه الحالة، كيف يتسنى لها ان تكون تعبيرا موازيا **للمعاني**؟

ما السبيل الى الخروج من هذه الصعوبات؟ اعلينا ان نقر بوجود شرخ بين واقع معين (**المعاني** على سبيل المثال) وتكراره او نسخه؟ لئن وجدت مثل هذه الهوة، سنفهم ان الفنون غير الموسيقية هي ادنى مرتبة من الموسيقا. ولكن هذا يعني حرمان الفلسفة من نظام معرفتها الاساسي، لان شوبنهور يعرفها، هي ايضاً، بوصفها تكرارا او نقلا (**للمعاني**). احيانا يبدو انه يضع الخطوط لحل آخر. فهو يؤكد في مناسبات عديدةان الفنون تتأسس بالتاكيد على تأمل **المعاني**، ولكنها لا تبين هذه **المعاني** الا بوصفها تتجسد في افراد، واذن بوصفها تتقدم في عالم الظاهرات. قد نرى في ذلك تسويغاً جديدا للقضية القائلة ان الفنون التشكيلية والشعر لا يتحدثان الا عن الظل، لسوء

الحظ يطيح هذا الحل بكل ميتافيزيقيا **الجميل** لدى شوبنهور والتي تفترض بشكل صريح ان الفنون (والفلسفة) تحقق الحدس المباشر **للمعاني**.

في الواقع، لا يمكن الغاء التناقضات، للسبب البسيط جداً أن شوبنهور سجن نفسه في موقف لا مخرج منه، فنظريته في البداية لا تتوقع الا حيزا مفهوميا وحيدا للمعرفة الانطولوجية، ذاك الذي تشغله الفنون والفلسفة. ولكن هذا المكان في الوقت ذاته - على الرغم من انه مكان وجْدي بالنسبة للمعرفة العلمية والحياة الحسية يعاني من نقص، لانه لا ينفذ الى الشيء ذاته، الارادة-ثمة انطباع واضح جدا وهو ان الموسيقا مدعوة لسد هذا النقص، لانها التعبير المباشر عن الارادة. ولكن لا يمكن لذلك الذي يتجاوز الفنون ان يفعل شيئاً آخر غير المطالبة لنفسه وحدها ما كان-من قبل-محفوظا لكل الفنون: واذن سيكون هو المعرفة الاونطولوجية الحقة الى حد ان شوبنهور سيقول ان شرحا فلسفيا كاملا للموسيقا يكافيء شرحا للكون. وفي اللحظة ذاتها، لم تعد الفنون التشكيلية والشعر تحقق المعرفة الاونطولوجية وعليها ان تكتفي بمعرفة الظلال.

يوجد اذن تصوران للفنون لدى شوبنهور الاول المؤسَّس على الفنون التشكيلية والشعر يعارض بين الفن والعلم والحياة اليومية. انه معرَّف بوصفه فاعلية معرفية (تأملاً **للمعاني**) واذن يقتسم الحدود الملازمة للمثول، بما فيها الفلسفة، وهي استحالة بلوغ الشيء في ذاته بكل نقائه. التصور المفهومي الثاني، المؤسَّس على الموسيقا ولا قيمة له الا من اجلها، يعارض بين الفن بوصفه تعبيرا مباشرا عن الشيء في ذاته، وبين التمثيل الذي يكون على الدوام عبر وساطة: والفن فيه لم يعرف بوصفه فاعلية معرفية للانسان، حتى وان كانت فاعلية وجْدية، بل بوصفه تعبيرا-ذاتيا للارادة، للشيء في ذاته: تنجم معظم التناقضات نظرية شوبنهور عن واقعة انتقاله من الاول الى الثاني من هذين التصورين المفهوميين، بدون ان يصبح منبها، ولعله هو نفسه لا يدرك دائماً هذا التناقض.

من الفن بوصفه زهدا الى الحكمة الفلسفية :

في مجمل الاراء السابقة عملت وكأنما **الفن** والفلسفة لدى شوبنهور يتقاسمان بدقة الموقع نفسه، واذن يشغلان الوضع الرتبوي نفسه. الا ان الامر ليس كذلك البتة لو نحن امعنا النظر. حتى وان كانا يصدران عن نفس الملكة (العبقرية كملكة الحدوس الاصلية وقد تحررت من دوافع الارادة)، حتى وان كان لديهما، بشكل من الاشكال، الموضوع نفسه (**المعاني**)، فان الفلسفة تجد نفسها اعلى منزلة بالنسبة اذن **للفن** (ولنكرر، باستثناء الموسيقا). تلك الافضلية الممنوحة للفلسفة لا تكتسب اية شرعية في نظرية **المعاني**، ويمكن الاعتقاد ان شوبنهور لم يدرك ان غياب الشرعية هذا كان امرا مؤسفا الا في وقت لاحق: ان الحاحه على صدارة الفلسفة واضح بشكل خاص في Erganzungen ١٨٤٤، بينما كانت طبعة ١٨١٨ اقل وضوحا بشكل كبير. وفقا لنص ١٨٤٤ بالامكان تمييز خمس حجج، تتفاوت في اهميتها، لصالح تفوق الفلسفة:

أ) تهتم الفنون بـ«كيف»؟ الاشياء (-wie ist es eigenthich beschaf fen)، بينما تعنى الفلسفة بـ«ماذا» («was ist das alles?»)؟: يهتم **الفن** ببنية الموجودات وحدها الفلسفة تطرح مسألة الوجود بوصفه وجودا، التاكيد الذي يتناقض بشكل بالغ الوضـوح مع نظرية **المعاني** الموسَّعة في الكتاب الثالث والقائلة بأن معرفة **المعاني**، واذن الفن، هي معرفة اونطولوجية تطرح مسألة «ماذا؟»(٥٢).

ب) تمتلك الفنون نظاما حدسيا خالصا والمعرفة التي تقدمها لنا من جراء ذلك هي اقل جدية واكثر تلاشيا من المعرفة التي تقدمها الفلسفة المصوغة بلغة مجردة: «ولكن الفنون لا تتكلم ابداً الا لغة الحدس الساذجة والطفولية كما لا تتكلم اللغة المجردة والرصينة للتفكر: فالاجابة التي تقدمها هي على الدوام صورة عابرة، لا فكرة عامة ودائمة»(٥٣). بعد قراءة الدفاع

المتحمس جدا عن الحدس ضدالتجريد، وبعد ان علمنا ان كل معرفة تتأسس في حدس وان المعرفة الاكثر يقينا هي تلك التي يقدمها الحدس مباشرة، لن نتوقع بالتاكيد هذا الانقلاب المباغت الذي يحوله الى لغة ساذجة وطفولية»!

جـ) لا تقدم الفنون الا معرفة جزئية وبالتالي معرفة مؤقتة، بينما تحمل الينا الفلسفة معرفة ماهية الكون في كليته، وبالتالي معرفة صالحة على الدوام: «فاجابتها، مهما كانت سديدة، لن يمكنها مع ذلك ان تعطي اكثر رضا مؤقت، لا رضا كاملاً ونهائيا، لانها لا تقدم لنا ابداً الاجزاءاً، مثالا عوضا عن القاعدة، فهي ليست قط الاجابة الكاملة التي لا تقدمها الا شمولية المفهوم. اجاب بهذا المعنى، اي بالنسبة للتفكير وبالمجرد in abstrac-to، هو تقديم حل دائم ومرض الى الابد للمسألة المطروحة، ذلك هو واجب الفلسفة»(٥٤). ولكنه، في سياق آخر كان قد الح على ان التأمل الجمالي هو تأمل مباشر **للمعاني**: ولا نرى كيف يمكن لمثل هذا التأمل المباشر ان لا يكون الا جزئيا (كيف يمكن ان يكون تأمل مباشر ومع ذلك جزئي **للمعنى**، ما دام هذا **المعنى** يعطى في حدس واذن بالتعريف في ادراك إجمالي؟).

د) لا تعطينا الفنون الا معرفة احتمالية وضمنية، بينماتكون الفلسفة راهنة وصريحة. وهكذا «تتضمن اعمال الفنون التصويرية (darstellende kunste) في الحقيقة كل حكمة، ولكن في الحال الاحتمالي والضمني، فالفلسفة تضطلع بمهمة اعطائنا الشكل الراهن والصريح، وبهذا المعنى تكون بالنسبة الى الفنون ما هو الخمر للعنب»(٥٥). وبينما تتطلب حقائق الفنون التفسير تكون حقيقة الفلسفة مفسَّرة. هنا ايضاً لا نرى كيف نوفق هذه الحجة مع نظرية تأمل **المعاني**: لئن تأمل الفنان **المعاني**، ولئن نقلها العمل، فلا يمكن لوجـــودها الا ان يكون وجـــودا راهنا (كـــيف يمكن تأمل **معاني** محتملة؟).

هـ) وايضاً لا تعادل الفنون الفلسفة من الزاوية الوظيفية، اي من زاوية

افتداء الانسان، وتحريره من اهوال الارادة، في حالة الاعمال الفنية، ليس المقصود «انعتاقا مؤقتا، بل وحسب انعتاقاً مؤقتاً من خدمة الارادة»(٥٦).

لن الح اكثر من ذلك على الحجج الاربع الاولى التي لا تقوم الا بزيادة التناقض في مواقف شوبنهور. فهي اجمالا تنضم الى الاسباب التي قدمها هيجل: تمتاز الفلسفة عن **الفن** بامتياز النظرية المجردة على الحدس المفرد. غير ان السبب الاخير خليق بأن يسترعي انتباهنا، لانه يقدم لنا سمة مركزية ونوعية لترجمة شوبنهور للنظرية المجردة **للفن**، سمة لم اقم حتى الان الا بالتلميح اليها. لدى شوبنهور، ليس الجانب المعرفي **للفن** والفلسفة غاية في ذاته: انه دائماً في خدمة غائية وجودية. الفن والفلسفة درسان في الحكمة: «ليست الفلسفة وحدها، فالفنون الجميلة ايضاً تعمل في الحقيقة من اجل حل مسألة الوجود»(٥٧). «مسألة الوجود» هذه هي طغيان الارادة المفترسة لذاتها: الوجود مرادف للألم والعناء فالارادة اخيراً لا تفهم ذاتها الا في الانسان: وبفهمها لما هي عليه، اي اندفاع ذاتي الولادة ذاتي التدمير منذور لعدم الرضا والالم، ويمكنه، في حركة بطولية، ان يرتد ضد ذاته، ويمكنه ان يتوقف عن الارادة، ويقبل باختفائها. ليس في نيتي ان اعرض هنا تلك الفلسفة «من الخير ان لايوجد شيء على الاطلاق» التي تصنع تفرد صوت شوبنهور في جوقة الفلسفة ما بعد القديمة والتي يعرضها باسلوب معلّم، يكفينا ان نعرف ان **الفن** مدعو ليؤدي دورا في هذا الزهد، في استسلام ارادة الحياة، في اذعان الارادة لاختفائها. هذا الدور هو دور «مهدئ»، أي مهدئ يحررنا-مؤقتا على الاقل-من طغيان الرغبات واندفاعاتها: بفضله نخرج من هذا الحلم المؤلم الذي هو التفريد لنلمح سلام الفناء النهائي، النيرفانا.

بماذا يمكن التأمل الفني **للمعاني**، واذن معرفة ماهية **العالم** (Monde)

ان يقودنا الى الزهد؟ يقدم شوبنهور، على الاقل، اجابتين مختلفتين عن هذا السؤال.

الاجابة الاولى تستعيد (بتفسيرها بصورة مختلفة) موضوعا تقليديا: الكون الممثَّل في عمل فني ليس الا صورة، ظلا (simulacre) واذن لا يتسنى له ان يصير موضوع شهوانية موضوعا لرغباتنا او موضوعا لاحقادنا، اي لا يتاح له ان يصير دافعا لارادتنا، ومنه انبجاس تلك الحالة الوجْدية في التأمل المتجرِّد عن المنفعة: فان ارادتنا (volitions) توضع بين هلالين ما دمنا نتأمل عملا فنيا.

الاجابة الثانية لا ترجع الى النظام التمثيلي للفن، بل الى مضمونه: بما ان العمل الفني يمثل احداثا وافعالا، فانه يصور في المشهد اهوال ارادة الحياة، وهكذا يكون بوسعه تنويرنا عن الحقيقة العميقة لوجودنا، عن العناء والاسى رفيقاه الاكثر وفاء في الاونة نفسها يقودنا الى الزهد فيها، الى «رفضها». التراجيديا على الاخص هي التي تقدم لنا درس الاشياء هذا: «في لحظة الكارثة المأسوية، تقتنع روحنابأقصى قدر من الوضوح بأن الحياة كابوس ثقيل، علينا ان نستيقظ منه. [...] تلك هي ماهية الروح التراجيدية، فهي اذن درب الاستسلام. ولهذا السبب يمنح الافضلية للتراجيديا الحديثة: «شكسبير اعظم من سوفوكلس بدرجة كبيرة»(٥٩). وان لم تحمل شخوص التراجيديا الاستسلام فان احزانهم تولده لدى المشاهد: «وهكذا يبقى تحدي الانسان للعزوف عن رغبة الحياة القصد الحقيقي للتراجيديا، الهدف الاخير لهذا التصوير المقصود للعناء الانساني وذلك حتى عندما لا تظهر هذه الإثارة للروح المستسلمة لدى البطل نفسه ولا تستيقظ إلا عند المشاهد من جراء رؤية ألم كبير غير مستحق أو حتى مستحق»(٦٠).

لئن امكن لهذا الطرح أن يظهر مقنعاً فيما يتصل بالتراجيديا، فاننا لا نرى كيف يمكن أن نجعله معرِّفاً **للفن** بما هو كذلك، إلا بتحمل ما يستبعد

احتماله بجلاء. بقول آخر يكون هذا التعريف للماهية النهائية **للفن** (وظيفته المهدئة) تعريفاً لا يقدم وصفاً بل يصدر تعليمات. ان شوبنهور نفسه يقر بأن الملهاة(الكوميديا). على نقيض المأساة (التراجيديا)، تميل إلى تثبيتنا في داخل إرادة الحياة: الصفة غير المؤلمة، بل الممتعة، والصراعات الكوميدية تدفعنا إلى القبول بالحياة. من الصعب أيضاً تعيين موقع الأثر الأساسي للفنون التشكيلية في رفض إرادة الحياة، إلا إذا أُرْجع النحت إلى فن القدامى (laocoon) والتصوير إلى صور الصلب ومشاهد مأسوية أخرى.

هنا أيضاً، في الحقيقة، يرتسم تصوران مختلفان **للفن** بخط خفيف: من جهة **الفن** بوصفه فاعلية معرفية، أي تأملاً **للمعاني** (القوى الطبيعية Urbilder, الأنواع الطبيعية)، تكون الفنون التشكيلية نموذجها؛ من جهة أخرى **الفن** بوصفه يقود إلى الزهد، وذلك عبر تصوير صراعات الإرادة بما تتصف به من قدر محتوم وكارثي وذلك عبر التراجيديا كنموذج. ان التصور المعرفي والتصور أخلاقي لا يتنافران جذرياً بلا ريب، ولكن لا يرجع أحدهما إلى الآخر.

ينتهي التصوران من ناحية أخرى الى تقييمات تاريخية متباينة. فتعريف **الفن** بوصفه معرفة اونطولوجية يرافقه نموذج ذو طابع ممعن في الكلاسيكية. انه النموذج الذي افترض في فن العمارة وفن النحت. في حديثه عن العمارة، يؤكد شوبنهور على انها «انجزت في اهمها»[٦١] من قبل الاغريق. ويضيف فن النحت: «لانه في العمارة كما في النحت، يكون التطلع الى المثل الاعلى وتقليد القدماء متطابقين»[٦٢]. مع التصوير تتعقد الامور لانه يقبل بالحكم الشائع الذي يرى في النحت فن القدامى ويرى في التصوير فن الازمنة المسيحية. كما يرى من جانب آخر-حكم شائع ايضاً-ان النحت هو فن الجمال والرشاقة، والتصوير بالمقابل هو بالاحرى فن الطبع، فن التعبير والانفعال ويختم: «من هذه الزاوية، يبدو ان النحت ينتسب

بالاحرى الى التوكيد، وفن التصوير ينتسب الى رفض ارادة الحياة، وهكذا قد نفهم لِمَ كان النحت فن القدماء العظيم، وكان التصوير فن الازمنة المسيحية»(٦٣). اما فيما يخص الادب، فان وضعه، في اقل القول، وضعا غامضاً؛ من جهة نعلم ان «الشعر الكلاسيكي يمتلك حقيقة ودقة مطلقتين، وحقيقة الشعر الرومنسي ليست الا حقيقة نسبية، يوجد بين الاثنين نفس العلاقة الموجودة بين العمارة الاغريقية والعمارة الغوطية»(٦٤). وبالفعل يعبر الشعر الاغريقي عما هو «انساني خالص»، بينما يتضمن الشعر الرومنسي عناصر تقليدية ومصطنعة. ومن جانب آخر مع ذلك، رأينا انه فيما يخص التراجيديا تتغلب الدراما الحديثة-هذه «الذروة للفن الشعري»(٦٥) على التراجيديا الكلاسيكية.

يمكن ان نحاول التوفيق بين التصورين بالقول ان التعريف المعرفي هو نفسه في الحالتين، ولكن الاثر الاخلاقي يتغير، عندما يتناول تأمل **المعاني** موضوع الحدس بوصفه قوى طبيعية اونماذج انواع طبيعية، فان مفعول الزهد لا يحدث لان الارادة تظهر فيه وحسب على شكل **معان** خالدة تم حدسها كل في تفرده الخاص لاكقوة صراعية كما يتخلى في التفريد. واذن **مفعول** تاكيد الحياة الذي يؤدي اليه فن النحت يقوم على حقيقة كونه لا يحقق الا تمثيل **معنى** الانسان بوصفه كائنا نوعيا ويتغاضى عن تمثيل الصراعات. وبالعكس، بدءا من اللحظة حيث يضع التصوير صراعات في المشهد، يتجلى مفعول الزهد: سيكون هذا مثال التراجيديا، ولكن ايضاً ما دام التصوير يفترض ان تكون الانفعالات وسمات الطبع موضوع التمثيل فيه.

عندئذ ينبثق سؤال جديد: ما السبيل الى مصالحة تمثيل الصراعات-شرط مفعول الزهد الذي يثيره **الفن**-مع تعريف التأمل الجمالي بوصفه حدس **معان** في نقاء ماهياتها الفردية، اي خارج كل علاقةمع ما هو

غير (Alterite) من اي نوع، واذن على الارجح خارج كل صراع؟ الا يستبعد تأمل **المعاني** ما هو صراعي؟ لنأخذ الشعر. من الزاوية المعرفية، يمكن تعريفه بوصفه تمثيل معنى الانسانية (بوصفها نوعا طبيعيا). ولكن لا يتسنى بالطبع وجود صراع داخل هذا **المعنى**، لئن كان ثمة كفاح، فلن يسعه ان يحدث الا بين التفريدات المختلفة **للمعنى** في عالم الظاهرات. ولكن لئن كان الامر كذلك، فان تمثيل الصراعات هو مجرد تصوير للظاهرات (Darstellung)، للعالم الظاهري وليس تأملا **للمعاني**. يتبين ان هذه النتيجة بدورها متنافرة مع تعريف **الفن** بوصفه فاعلية معرفية وجْدية، وهكذا مهما قلبنا المسألة يمتنع دمج التوكيدات المختلفة لشوبنهور في تصور متماسك.

في ضوء ما تقدم، ليس غريبا ان يوجد الغموض نفسه ثانية مذ يتصل الامر بتسويغ تفوق الفلسفة على **الفن**. رأينا من قبل ان هذا التفوق كان معرفيا واخلاقيا معا: المعرفة الفلسفية اكثر تطابقا من الحدس الجمالي، وان الحكمة الفلسفية تقودنا بشكل اكثر ضمانة الى استسلام ارادة الحياة مما يقود اليه التأمل الجمالي. ولكن شوبنهور لم ينته من مفاجآتنا. وبالفعل في نهاية الأقسام المكرَّسة **للفن**، يعلمنا، على حين غرة انه في الحقيقة اذا لم يتسنى **للفن** ان يكون تحريرا حقيقيا، فلأن الفنان مأخوذ بتأمل مشهد التحققات الموضوعية للارادة، اي، اذا بقي معنى للكلمات، بتأمل **المعاني**: «[...] يتوقف امام هذا المشهد، لا يكل من الاعجاب به ونقله، ولكن من خلال هذا الوقت، فانه هو الذي يدفع كلفة هذه العملية»[٦٦]. بقول آخر، بدلا من ان يدير ظهره لارادة الحياة، يعجب الفنان بالتنوع المدغدغ لهذه الصور. اذا كان هذا هو حال الفنان، يمكن الافتراض انه ايضاً شأن هاوي الفن: ولهذا ينتهي شوبنهور الى القول إنه، بعد كل الحسابات، الفن هو مواساة، (trost)، اكثر مما هو دعوة الى رفض الحياة. بقول آخر، اذا احسنتُ

الفهم: بدلا من ان يحرفنا عن ارادة الحياة، يميل الى جعلنا عبيدا لها لانه يجلب لنا المواساة (وهي بالضرورة وهمية)!

تقوم الفلسفة بدقة على الاساس ذاته: حدس ماهية العالم، اي حدس **المعاني**، حتى ولو كان ذلك في بنيتها الاجمالية اكثر مما هو تفردها. واذن لم تفلح الفلسفة حيث يخفق الفن؟ لم لا يؤدي عرض بنية العالم هو ايضاً الى سحرنا بشكل تأملي خالص والذي بدلا من ابعادنا عن ارادة الحياة يقودنا الى الاعجاب بها؟ الا ينبغي التسليم بأن الفلسفة بوصفها تقوم على تأمل–وإن كانت موصولة بمعرفة تفكرية–تسكن حيث يسكن **الفن**؟.

تزداد هذه المآزق حدة حول مسألة الموسيقا. رأينا فيما تقدم انها لا تدع نفسها تساق الى التعريف المعرفي **للفن**: انها التعبير المباشر للارداة، وليست تصورا **للمعاني**. اكثر من غيرها من الفنون، لا تنسجم الموسيقا مع تعريف **الفن** بوصفه فاعلية تقود الى انصراف عن الحياة. وبالفعل وفقا لنظرية الهارموني التي يدافع عنها شوبنهور، يجب ان تنتهي كل مقطوعة موسيقية بالعودة الى تألف الاصوات، واذن الى رضا الارادة، الا ان الموسيقا هي التعبير المباشر عن بنيان الارادة وفقا للمستويات المتنوعة لتحققاتها الموضوعية واذا كانت في الوقت ذاته تختتم دائما بتوافق الاصوات، واذن بالتعبير عن رضا، واذن بالتعبير عن ماهية الاشياء (بوصفها نظيرة، علينا ان لا ننسى ذلك، للمعرفة الفلسفية) لا يقود البتة نحو رفض ارادة الحياة: وعلى الاقل تنتهي الى عدم مبالاة (بوصف المتعة تقوم على التأمل الخالص)، وإما على الارجح، تنتهي الى توكيد هذه الارادة (لِمَ ننصرف عن الحياة، اذا مثلت الرغبات في النهاية بوصفها رغبات بلغت ذروةرضاها؟) ومن ناحية اخرى يحدث لشوبنهور ان يرى في تنافر الاصوات مجرد مكوّن ضروري كيما يكون الرضا الذي يولد من تآلف الاصوات الختامي اقوى. واذن لنْ يكون التنافر التعبير عن (Entzweing) الممتنع للارادة، بل ببساطة عامل ارجاء

واذن عامل تضخيم الرضا الختامي: «ان مجموعة من التوافقات (accords) الخالصة تكون مملة، متعبةوخاوية، مثلما تكون مملة الدعة التي يستجرها تحقق كل الاماني. وعليه فان تنافر الاصوات، على الرغم من الاضطراب ونوع المعاناة التي يسببها لنا، يكون ضروريا، شريطة ان يساق بالشكل المناسب ليخلص في النهاية الى تآلف الاصوات»[٦٧] وبذلك يكون الارجاء «شبيها واضحا لرضا الارادة رضا تجعله الارجاءات اكثر حيوية على الدوام»[٦٨].

في الواقع، يبدو ان تصور شوبنهور للموسيقا يستدعي ما يكمله؛ لاالفلسفة المتشائمة لمؤلفه، بل بالاحرى فلسفة نيتشه[٦٩]. وهذا ما سيحدث اصلاً: يستعيد نيتشه تصور شوبنهور للموسيقا، ولكن بفصله عن النظرية المعرِّفة **للفن** بوصفه زهدا وبشكل أعم بفصله عن الفلسفة المتشائمة لمؤلفه. فعلى العكس، ستمسي الفلسفة عنده رمز التوكيد الذاتي للارادة(التي لن تبقى اصلاً مجرد ارادة الحياة-اي البقاء، كما سيقول نيتشه-، ولكن ارادة القوة، اي التوكيد الذاتي (الهجومي): «الدميم والمتنافر هما ايضاً لعبة جمالية حيث تلعب الارادة معها في الامتلاء الخالد لمتعتها. تلك الظاهرة الاصلية للفن الديونيزي، البالغة الصعوبة على الادراك، لا يمكننا مع ذلك فهمها بشكل اكثر مباشرة ولا الاقتراب منها بشكل اكثر مباشرة الا في الدلالة الرائعة لتنافر الاصوات الموسيقية-كما بشكل عام الموسيقا في وضعها بوصفها نظرة الى العالم، وحدها قادرة على التزويد بمفهوم ما ينبغي ان نفهمه من تسويغ العالم بوصفه ظاهرة جمالية. ان المتعة التي تولدها الاسطورة المأسوية، تأتي من المصدر نفسه الذي يصدر عنه انطباع المتعة هذا الذي يثيره تنافر الاصوات في الموسيقا. ان الديونيزي (وتلك المتعة الاصلية التي يحس بها حتى في الالم) هو الرحْم المشترك للموسيقا وللاسطورة المأسوية[٧٠].

هكذا بدلا من ميتافيزيقا **الفن** يوسع شوبنهور ثلاثة تصورات مختلفة: تصور معرفي، مرتبط بنظرية تأمل المعاني توضحها الفنون التشكيلية، تصور أخلاقي (مفعول الزهد)، مرتبط بنظرية رفض ارادة الحياة توضحه التراجيديا، تصور تعبيري اخيراً، مرتبط بنظرية الارادة بوصفها شيئاً في ذاته وتوضحه الموسيقا. كل تصور من هذه التصورات يمتلك بلا ريب ميزاته الخاصة، ولكن، يمتنع توحيدها في نظرية اجمالية **للفن** بشكل جلي، وذلك لمجرد ان كلا منها تتعارض مع النظريتين الاخريين ببعض نتائجها.

لماذا محاولة الجمع الممتنعة للتصورات الثلاثة؟ لا اعتقد بوجوب البحث عن اصلها في بعض التناقضات الجوانية لميتافيزيقا شوبنهور. انها تنجم بالاحرى عن ارادته ادخال نظرية **الفن** المجردة الى نظامه الفلسفي. ولكننا رأينا ان نظرية **الفن** المجردة وتقديس **الفن** الذي تنطوي عليه مرتبطان برؤية لاهوتية للعالم، بشكل ادق باحتفال **بالوجود**(Etre). ان تشاؤم شوبنهور، على العكس من ذلك، يتطلب من **الفن** ان يزيح اوهامنا الخاصة بالحياة، واذن يتطلب في خاتمة المطاف، اتهام الوجود. ولكن مذ يعرف **الفن** بوصفه تأملاً (الفنون التشكيلية) او تعبيرا (الموسيقا) عن **الوجود** يغدو لا محالةمنبع متعة: شوبنهور نفسه يقر بأن **الوجود** المتأمل فيه هو ينبوع متعة. بقول آخر، لا نرى كيف لنا اتهام **الوجود** جماليا. بدقة صارمة، لا يمكن للقضية القائلة بأن الفنون تؤدي الى موقف زهد وتنتهي الى رفض الحياة، ان تنسجم مع جماليات، بل على اكثر تقدير مع اخلاقيات **الفن** (الفن بوصفه درس حكمة). ان حقيقة كون شوبنهور وجد نفسه في تعذر التفكير في الفنون بشكل اخير غير ارث النظرية المجردة **للفن**، بينما لا تنسجم القضايا الاونطولوجية-اللاهوتية المركزية لهاته النظرية مع فلسفته المتشائمة، تبين جيدا قوة البداهة التي اكتسبها الارث منذ النصف الاول من القرن التاسع عشر.

II. تخييل الحقيقة وحقيقة التخييل

ان عرض نظرية الفن لدى شوبنهور امرا ميسورا الى حد ما: فهو فيلسوف كتاب واحد، وتصوراته المفهومية، على الاقل في خطوطها الكبرى، لم تتطور بين الطبعة الاولى والطبعة الثالثة «magnum opus». الامر مختلف عند نيتشه: غزير الانتاج، بمؤلفاته في حياته وبعد وفاته، وتصوراته في تحرك دائم. تحرك ام تناقض؟ الاجابة ليست واضحة: يوجد بلا ريب تطور في فكر نيتشه، ولكن في داخل العمل نفسه نجد احياناً تناقضات لا يستوعبها الزمان. أعلينا اذن القبول مع كارل جاسبرز بأن «التناقض الذاتي هو السمة الاساسية لفكر نيتشه»؟[٧١] أعلينا ان نذهب إلى حد أن نرى فيه الاسلوب الخاص لفلسفة نيتشه، اسلوب مفروض عليه لانه يمتنع التعبير عن التصورات المفهومية التي يدافع عنها في داخل اطار المنطق، وبشكل اعم داخل اطار الفكر المفهومي؟[٧٢] وفي الحقيقة، على الاقل فيما يخص مسألة نظرية **الفن**، يبدو ان عددا لا بأس به من التناقضات التي يمكن اكتشافها ينتج عن صراعات لم يسيطر عليها بين التصورات المتنافسة اكثر مما هي مواقف صراع وجدل تفترض بوصفهاكذلك.

تنجم هذه الصراعات بشكل اساسي من حقيقة ان نيتشه، وهو يقبل بالنظرية المجردة **للفن** على شكل قضية الصفة الوجْدية والنظرية **للفن**، يميل الى استبدال هوى الحقيقةبنظرية تخييل مبسِّطة (schématisante) ومنذ كتاب «**انساني، انساني جدا**»، يميل الى رفض الاونطولوجيا القائمة على ثنائية الوجود والظاهر. الا انه بالامكان التساؤل ما إذا كان يمتنع فصل هذين

العنصرين عن النظرية المجردة **للفن**. وبالفعل، لئن لم يعد هناك من عالم-خلفي، ولئن كان الظاهر هو الوجود، او ايضاً، لئن لم تكن الحقيقة الا تخييلا ضروريا للحياة ماذا يمكن ان يكون موقع معرفة وجْدية؟

غير ان هذه الامور ليست بهذا القدر من البساطة، اولا، ما دام مصير الفن مرتبطا بشكل حميم بالمعرفة الفلسفية، فان فقدان الاستقرار يخص **ايضاً** القول الفلسفي: لئن لم يوجد الا ظاهر، ولئن كان كل قول تخييلا، فما هي شرعية قول يصوغ القضيتين السابقتين؟ الا يقع نيتشه تحت وطأة عدم التماسك الذاتي المرجع، أي الا يجعل صياغته الخاصة ممتنعة؟ اجابتان ممكنتان. يمكن افتراض وضْع وجْدي للقول يرفض كل معرفة وجْدية، بقول آخر، منح نظام ما وراء-اونطولوجي (méta-ontologique) للتوكيد الذي يؤكد ان كل توكيد اونطولوجي هو تخييل[٧٣]. ويمكن ايضاً، خلافا لذلك، التاكيد ان ارجاع الحقيقة الى تفسيرات (تخييلية)، لا يناقض نيتشه ذاته: ان توكيده الخاص القائل بأن كل حقيقة ليست الا تفسيرا (التوكيد١)، لا يكون هو ذاته الا تفسيرا (التوكيد٢)[٧٤] لكلا الحلين مثالبه: الاول، بلجوئه الى ما رواء فلسفة (métaphilosophie)، يقع في تراجع الى مالا نهاية (regressus ad infinitum)، لان نظام ما وراء الفلسفة هذا يظل بحاجة الى برهنة، الثاني يقع في دائرة مفرغة، لان كلا من القضيتين يفترض منه اسباغ الشرعية على الاخرى؛ ومع ذلك، مهما كان امر هذين الحلين، لئن كانت عملية القلْب (renversement) لها مفعولها في الفلسفة، فلها ايضاً مفعولها في **الفن**، مما يتيح له العثور على نظامه النظري، وان كان مقلوبا. اذا كانت الحقيقة مجرد تخييل نافع، بله ضروري للانسان، واذا كان الوجود بناء، عندئذ الممارسة الانسانية التي تتحمل واعية نظامها التخييلي، والتي تقدم نفسها صراحةبأنها بناء، اي **الفن**، **هي حقيقة التخييل وتكشف اذن عن**

الوجود. بشكل مماثل ، لئن كان التعارض بين الماهية والظاهر امرا طارئا ، ولئن كانت الظواهر هي «الوجود» ، **الفن** ، وهو تصوير واع للظاهر ، يصوغ حقيقة الوجود.

ثانيا ، يرافق هذا القلْب فيض الفن الى خارج دوائر الفاعلية الفنية بشكل دقيق - عندما يقول نيتشه إن الحقيقة تخييل ، يعني ايضاً ان ما رأى الانسان فيه معرفة تمليها الاشياء هو في الواقع من صعيد الابداع : العالم الذي يحيا في داخله هو العالم الذي ابدعه في فاعلية تخييلية ، اذن فنية ، مرتبطة بزمان ، ليست الفاعلية الفنية بالمعنى الضيق الا تمثيلا مؤثرا بشكل خاص لتلك الابداعية العامة. تنبغي اضافة ان ابداع رؤية عن العالم ليس بدوره الا وجها من ابداعية اكثر جوهرية لم يعد الانسان فاعلها بل احدنتاجاتها : الحياة الكلية ذاتها ، عند الرومنسيين هي لعبة ديونيزية ، تفاعل «كوانتا»(quanta) ارادة القوة ، خلق وتدمير مستمران لاشكال ظاهرية.

تظهر الاشكالية التي جئت على رسم خطوطها الاساسية بأقصى الوضوح في نصوص النضج لدى نيتشه. ولكنها بشكل ما اشكالية فعالة تسعى الى التعبير عن ذاتها ، منذ الكتابات الاولى وذلك ضد عناصر من اصل شوبنهوري كانت في تلك الفترة لا تزال تحكم بشكل كبير رؤية العالم لدى نيتشه ، واذن سيكون من الخطأ ابتغاء انكار تطور تصوراته المفهومية والشروخ التي تفصل بينها : جمالية شوبنهورية في كتاب «**ميلاد المأساة**» **١٨٧٢** ، نقد «وضعي» للاخلاق ، وللدين ، وللفلسفة وللفن بدأ بكتابه «**انساني ، انساني جدا**» (١٨٧٩-١٨٨٠) وتستمر (على الرغم من التغير الواضح لمواقع التشديد) حتى كتاب «المعرفة المرحة» (١٨٨٢) ، اعادة تفسير مسألة **الفن** في اطار نظرية ارادة القوة ، والعود الأبدي في «زارا توسترا» (١٨٨٣-١٨٨٤) ، في بعض الكتابات اللاحقة في اثناء حياته وبعد مماته ، وبشكل اعم في نصوص نشرت بعد وفاته ، بدءا من ١٨٨٣ تقريبا حتى عام ١٨٨٩ ، السنة التي حدث فيها انهياره.

سأتبع الخط الاحمر المتشكل من هذه المراحل الثلاث لتطور نيتشه. ولكن سرعان ما نكتشف خلف الوجوه المتنوعة، انه في الحقيقة يتصدى على الدوام للمسائل نفسها، مسائل تكييف النظرية المجردة **للفن** مع افق انطولوجي غريب عنها بشكل اساسي. لاحظنا من قبل هذه الظاهرة لدى شوبنهور، ولكنها تزداد حدة عند نيتشه: التوترات التي تنجم عنها من أن نيتشه لا يني عن اعادة صياغتها، لا ينفك عن محاولة تقليصها تكون، هنا ايضاً، برهانا ساطعا لقوة البداهة التي اكتسبتها النظرية المجردة **للفن**.

الفن بوصفه فاعلية ميتافيزيقية اساسية:

توضع الكتابات الاولى لنيتشه من كتاب «**ميلاد التراجيديا**» الى كتاب «**ڤاجنر في بايروت**» «**نظرات لاموسمية**»، ١٧، تحت الشارة المزدوجة للنظرية الجمالية والموروثة عن شوبنهور. الا انه في الوقت ذاته يمكن ان نكتشف فيها عناصرا اونطولوجيا تختلف جذريا عن رؤية شوبنهور: يبدو لي ان الكثير من التردد واللبْس في «**ميلاد التراجيديا**» يشرح بالصراع بين رؤيتين للعالم تنطويان على تصورين **للفن** يستبعد احدهما عن الاخر.

من خلال النزعة الجمالية (esthétisme)، يعقد فكر نيتشه من جديد مع الطوباوية الجمالية لرومنسية يينا. هذه الطوباوية توجد بالتأكيد هنا في داخل تصور شوبنهور للعالم، تصور يكون بلا ريب في القطب الاخر للمثالية الذاتية لجماعة يينا. ولكن اذا ماركزنا على مسألة الوظيفة الطوباوية **للفن**، فما من شك ان نيتشه يحيي الانفعال الرومنسي (pathos romantique): نفس الاعتقاد بتصعيد الحياة من خلال اسباغ الصفة الجمالية عليها، واذن من خلال ثورة الفن، التبجيل نفسه للوجوه المثالية، غوته بالنسبة للرومنسيين، فاجنر بالنسبة لنيتشه، الوظيفة التفسيرية نفسها تنسب الى الفن القديم الذي يترتب عليه تقديم المحرض لتحديد المهمات الحاضرة

للفن. طبيعي انه بمجرد ادخال هذا الانفعال التاريخي، الواضح في تفسيره لفن فاجنر على سبيل المثال، لم يكن نيتشه وفيا لدروس معلمه الذي لم يكن يرى في التاريخ الا ظاهرة سطحية بلا هيبة فلسفية، لانه كان ينكر على الزمن كل وظيفة تمييزية اساسية(٧٥).

بالطبع تحتفظ الطوباويتان بخصوصياتهما(٧٦). فعبادة نيتشه الشاب لفاجنر مطلقة اكثر مما كانت عليه عبادة الرومنسيين لغوته. ان مؤلف «ڤيرتر» لم يكن الا احدى الوجوه المبشرة بالثورة الجمالية-الاونطولوجية المقبلة، بينما يحمل فاجنر عمليا وحده كل ثقل الخلاص لعالم نيتشه. لا شك، ان نيتشه الشاب يلف ايضاً كانط وبشكل خاص شوبنهور في برنامجه للخلاص ولكن الاساسي في المهمة التاريخية يقع على عاتق الفنان، على ڤاجنر. يبرز هذا بوضوح بالغ في كتابه «**ڤاجنر في بايروت**» (١٨٧٦). على سبيل المثال نقرأ فيه: «هذا الفن الجديد هو راء يرى اقتراب الافول-وهذا الافول ليس وحسب افول بعض الفنون»(٧٧). بقول آخر، ان الثورة الموسيقية الفاجنرية لا تخص وحسب المجال الموسيقي ولا حتى المجال الاوسع للفنون: انها تبشر بقلْب الانسان بوصفه وجودا-في-العالم. ان اوبرا فاجنر هي انشودة الانطلاق: «تعني بايروت بالنسبة لنا سهرة السلاح حتى فجر المعركة. وما من ظلم يرتكب في حقنا أسوأ من افتراض ان المقصود بالنسبة لنا هو **الفن** وحسب: وكأنما **الفن** له قيمة علاجية او مخدرة تتخلص بفضله من اشكال البؤس الاخرى(٧٨). كما عند شليغل، يكون الفن الجديد رافعة ارخميدس التي بفضلها سيتحول العالم بما هو كذلك. ان موسيقا فاجنر تقرع اجراس نهاية العالم القديم: «[...] في عالمنا اليوم تتماسك الاشياء فيما بينها بشكل ضروري الى درجة انه اذا انتزع احدهم مسمارا واحدا فان عمله هذا يجعل البناء يترنح وينهار»[...]. يمتنع امتناعا مطلقا ترميم الاثر الانقى والاسمى

للفن المسرحي بدون التجديد في كل مكان، تجديد في العادات وفي الدولة، في التربية وفي العلاقة بالناس. ان الحب والعدل وقد صارا قويين في موقع معين-في ميدان الفن بالمناسبة-عليهما، وفقا لقانون ضرورتهما الجوانية، متابعة ازدهارهما ولم يعد بوسعهما العودة الى سبات شرنقتهما الاولى»(٧٩).

فيما يخص الدور التفسيري للفن القديم، يختلف بالطبع منظور نيتشه عن منظور الرومنسيين، فهؤلاء يرون في النموذج الاغريقي الوجه الاخر **للفن** الذي سيأتي، بينما يبقى هذا النموذج الذي يجب احياءه. يوجد سبب هذا الفرق في حقيقة ان نيتشه يجد في المسيحية مهربا في مقارنة أخّاذة يزعم ان كانط، وشوبنهور وفاجنر قفزوا فوق المسيحية والسقراطية (المسيحية التي تجهل ذاتها) ليعقدوا من جديد الصلة مع نظرائهم الاغريق: «هكذا يوجد بين كانط والايليين، بين شوبنهور وامبيدوكلس، بين اخيلوس وريشار فاجنر تقارب وقربى، الامر الذي يقودنا الى احساس ملموس تقريبا بالماهية النسبية لكل مفاهيم الزمان: يبدو وتقريبا ان بعض الامور مترابطة فيما بينها والزمان ليس الاسحابة تحول دون رؤيتنا لهذه الرابطة»(٨٠). ان مفهوم شوبنهور عن الزمان بوصفه مجرد معطى ظاهري، والذي يتبناه نيتشه هنا يحتفظ (لانه يكتفي بقول «قد يبدو»، (beinahe schcintes) لايتفق بالطبع مع الفكرة القائلة بأن الفترة الراهنة تدخل في ازمة حاسمة: لئن كان الزمان مجرد وهم، عندئذ لا يمكن وجود لحظات مميزة، ولاازمات حاسمة. انه مثال من امثلة عديدة تبين الى أي حد مالا يزال نيتشه يتأرجح بين نظريات معلمه وما سيكون فكره الخاص به. يلزمه بالطبع التخلص جذريا من هذا التصور السلبي للزمان كيما يتسنى له تنمية فلسفته الخاصة حيث تلعب النزعة التاريخيةبتصورها مداً للحياة، دورا مركزيا.

النقطة الاخرى وعندها يبتعد نيتشه عن الرومنسيين هي نقطة اختيار الفن الذي يفترض فيه التبشير بقدوم ثورة كلية او بالاحرى بالفن الذي يدشنها: هذا الفن لم يعد الشعر بل الموسيقا. ومع ذلك، فهذا الفرق ليس اساسيا. ان تبرير نيتشه لتفوق الموسيقا يلتقي بذاك الذي اعطاه الرومنسيون للشعر: فهو مثلهم يعارض التواصل المجرد للغة المفهوم وبين التعبير الخالص. بقول آخر، يستعيد التمييز بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، ويقتصر على وضع الموسيقا بدل الشعر في الحد الاول وفي الحد الثاني يضع اللغة بوصفها كذلك، او بالاحرى اللغة الراهنة المتردية: وحدها الموسيقا، بوصفها عدوة كل مواضَعة، تكون تعبيرا مباشرا للعاطفة الانسانية. فهي لغة طبيعية، بل لغة الطبيعة وتتعارض مع اللغة النثرية، ومن جراء الاهمية التي اكتسبتها المفاهيم، صارت عاجزةعن التعبير عن الجوانية: «ما عاد الانسان قادرا على التعريف بنفسه، في بؤسه، بوساطة اللغة وليس بمقدوره اذن ان يتواصل حقا: في هذه الحالة المحسّ بها بشكل غامض، أمست اللغة في كل مكان قوة بذاتها، تهصر بني البشر بذراعي الشبح وتدفعهم، في حقيقة القول، الى حيث لا يبتغون الذهاب: مذ يسعون الى التفاهم المتبادل وان يتحدوا في غاية واحدة، يستولي عليهم جنون المفاهيم العامة وحتى الجرس الخالص ونتيجة لهذا العجز عن التواصل، تحمل ابداعات روحهم المشتركة من جديد علامة الخلاف وسوء الفهم المتبادل، لانها لا تستجيب للضرورات الواقعية، بل وحسب لخواء هذه الكلمات وهذه المفاهيم المستبدة: وهكذا تضيف البشرية الى كل شرورها شر المواضَعة، اي اتفاقاً في الكلام والافعال دون اتفاق العاطفة»[٨١]. من جانب آخر، الموسيقا قريبة الشعر: الشعر كما كان يتصوره الرومنسيون نوع من الموسيقا[٨٢]، اما نيتشه فيعتقد ان الشعر هو حال اللغة عندما تمسها عناية الموسيقا. ومن هنا اختيار فاجنر بوصفه المبشر بالعصر المقبل. فهو ليس وحسب نموذج الموسيقار الديونيزي، بل ايضاً الشاعر الموسيقار الذي يحيي لغة الكلام ويجعلها تجد حالها الاصلي. حالة

حيث لم تكن بعد لغة المفهوم، بل بلا تمييز شعر، وصورة وعاطفة، بقول آخر تعبير صادق: «[...] لقد دفع فاجنر اللغة لتؤوب الى حالتها الاصلية حيث لم تفكر بعد بشيء بلغة المفاهيم حيث ما زالت هي ذاتها شعرا، وصورة وعاطفة. . . »(٨٣).

ان اهمية فاجنر الحاسمة توجد في حقيقة احياء جديد للفن الاغريقي العظيم، وحدة الديونيزي (الموسيقا) والابولوني (فعل حوار). ان فن فاجنر هو فن كلي يحقق التأليف بين عالم السمع وعالم الرؤية، «فهو الوسيط والمصالح بين دوائر ظاهريا متعارضة فيما بينها. المعيدة لوحدة القدرة الفنية وكليتها اللتين لا يمكن التنبؤ بهما او استخلاصهما بل وحسب عرضهما من خلال الفعل»(٨٤).

ان ما يصوغه النص عن فاجنر بنموذج برنامج، كان قد قدمه كتاب «**ميلاد التراجيديا**» بشكل نظري، اننا نخطيء القصد الاساسي لهذا النص التدشيني ان نحن اغفلنا تعيين موقعه في داخل الطوباوية الجمالية التي غذاها الفن الفاجنري. ذلك ان نيتشه ينشيء في الواقع برنامجه الجمالي-الاونطولوجي تحت غطاء دراسة تاريخية للتراجيديا القديمة. ان اللقاء مع الرومنسية في هذا النص لا يوجد وحسب على مستوى الطوباوية الجمالية، بل على المستوى الاونطولوجي بشكل اساس: ان الفئات الجمالية هي التي تساعدعلى صوغ مسألة الوجود بمعنى انه، كما يلاحظ ذلك اوجن فينك (E. fink) «توضح النظرية الجمالية للتراجيديا القديمة[...] ماهية الموجود بشكل عام»(٨٥). وفي الحقيقة، ان المبدأين الاساسيين للفن الاغريقي، الديونيزي والأبولوني، كما الصراع في علاقتهما، تتيح القراءة الواضحة للمعركة الخالدة بين القوتين الاونطولوجيتين الاساسيتين اللتين هما القاع (urgrund) الخفي للوجود من جانب، ومن جانب آخر نزوع هذا الوجود نحو التفرد داخل تعدد الظواهر، نزوع هو ايضاً، يمتنع قمعه. لئن كان ابولون يخلق عالم احلام الانسان وعالم الاشكال الجميلة، فانه يخلق

ايضاً العالم في تجلياته في الظواهر. و اذا كان ديونيزوس من جانبه يلغي تفرد بني البشر في الثمالة او في هذا التعبير الخالص للادارة الذي هو الموسيقا، فانه يغطس على الدوام عالم الظواهر المتفردة في اعماق الوجود. وعليه، كما هو الحال لدى الرومنسيين، وكما هو الحال لدى شيلينغ الشاب، فان **الفن** هو اداة (organon) الفلسفة.

ان قراءة هذا النص المتعدد الوجوه الذي هو «**ميلاد التراجيديا**» ليست قراءة يسيرة، ان لم يكن ذلك الا لانه بدلا من تعريف واحد **للفن** نجد على الاقل اربعة تعريفات:

أ ـ تعريف معرفي: الفن هو معرفة وجْدية للوجود الصميم للعالم، لاعماقه الديونيزية؛

ب ـ تعريف عاطفي-اخلاقي: **الفن** هو عزاء (trostung) يتيح لنا الاستمرار في العيش؛

جـ ـ تعريف اونطولوجي: **الفن** هو شبيه، schein، وهم؛

د ـ تعريف كوزمولوجي: **الفن** هو لعب الكون في ذاته.

اثنان من هذه التصورات المختلفة يبدو من الصعب مصالحتهما، الاول والثالث: كيف يمكن **للفن** ان يكون معاً معرفة وجْدية ووهما؟ الاجابة الاكثر مباشرة هي بالطبع يوجد **فن وفن**، بقول آخر يوجد فنون تكون من طرف الحقيقة الوجْدية بينما تكون اخرى من طرف الوهم. غير ان هذا يتضمن بكل دقةان مفهوم الفن يكف عن كونه تعريف جوهر لانه يمتلك كمرجع فنونا ذات غايات متعارضة فيما بينها. ويلح نيتشه نفسه، خلافا للكتاب الاخرين، على حقيقة انه يستخلص الفنون من مبدأ وحيد، بل من مبدأين، يقيمان عالمين فنيين «مختلفين في ماهيتهما الاعمق كما يختلفان في غاياتهما الاسمى»(٨٦). ولكن يبدو ان الطوباوية الجمالية تستدعي نظرية موحدة **للفن**. وينجم عن ذلك عدد من الصعوبات توجد في التمييز الاساسي بين الديونيزي والابولوني.

من اجل تنظيم التعارض بين الابولوني والديونيزي، يستعمل نيتشه التعارض الشوبنهوري بين عالم المثول وعالم الواقع. الابولوني يكون مجال مبدأ التفرد، الوجود الظاهري، المظاهر؛ والديونيزي، خلافا لذلك هو موقع الوحدة التي تتجاوز كل تصور، وكل موضوع وكل ذات. ان الابولوني والديونيزي هما مبدآن كوسمولوجيان كبيران قبل ان يكونا قطبين فنيين. ومنه الصلة الحميمة بين الفن البشري واللعب الجمالي للكون: فالعرض المسرحي لصراع المبدأين ليس الا وجها للصراع الكوني الذي ينشب بينهما. ان المستوى الكوني للصراع ينعكس ايضاً في عالم الاساطير: فعالم آلهة الاولمب يقابل المبدأ الابولوني، وعالم العمالقة (titans) يقابل المبدأ الديونيزي. ولكن لا ينبغي تصور هذا الصراع بوصفه صراع مبدأين مستقلين: في الحقيقة، ان الابولوني مبدأ العالم الظاهري، ينتجه المبدأ الديونيزي وهو المبدأ الفريد للوجود. ان مبدأ الاصل (urgrund) الديونيزي يريد رؤية وجهه في عالم التصور الابولوني، بقول آخر، يبتغي توليد مقلوبه.

ليس من الصعب ان نرى الصعوبات ستولد بالضبط من محاولة توحيد التعارض بين الفنون الديونيزية (الموسيقا) والفنون الابولونية (التمثيلية) مع التعارض بين المبدأين الكونيين اللذين استخلصهما شوبنهور. لم يكن التعارض عند شوبنهور مطابقا للتمييز بين الفنون التمثيلية والموسيقا: وبفضل نظرية المعاني (Idées) كانت الفنون التمثيلية هي ايضاً من جانب الماهية. ان نيتشه، على العكس من ذلك، ما دام يوحد مباشرة بين الفن الابولوني وعالم التمثيل ولا يقبل نظرية **المعاني** (التي سرعان ما اكتشف صفتها بما هي كذلك (ad hoc) لدى شوبنهور)، ينقاد لا محالة الى تعارض واضح بين نموذجي **الفن**، ومنه، كما سنرى، صعوبة تحديد بشكل محدد التراجيديا، الموصوفة بأنها التأليف بين الديونيزي والابولوني. ومنه ايضاً بشكل أعم، التعارض بين تصورين **للفن**، وفقا لما تكون عليه نقطة التوجه، الفن الأبولوني ام الفن الديونيزي.

ولكن قبل الانتقال الى عرض القضايا المكرسة للفنون، لابد من التساؤل كيف يمكن الانتقال من المستوى الكوني الى المستوى الفني. ان الانتقال يتم، كما هو الحال دائما لدى نيتشه، من خلال الحياة العاطفية للانسان، بوصف الانفعال (pathos) هو ما يعبر من خلاله مباشرة عن انتمائه للحياة الكونية. في النفس البشرية، يكون الابولوني مبدأ الحلْم، والديونيزي مبدأ الثمالة ، يهدم الانسان فردانيته ليذوب في الكون: «بتأثير سحر ديونيزوس، لا تنعقد من جديد صلة الانسان بالانسان وحسب، بل ان الطبيعة المغتربة-البدائية او المستخدمة -تحتفل من جديد بالمصالحة مع ابنها الضائع، الانسان»[٨٧] ومن خلال الثمالة الديونيزية، يغدو الانسان حيث يعمل الوجود بوصفه أصلا (urgrund) بهذا المعنى، يمكن القول ان اول عمل فني انساني لا يكون الا الانسان ذاته حين يهب نفسه للثمالة الديونيزية: «لم يعد الانسان فنانا، بل غدا العمل الفني نفسه: ما ينكشف هنا في ارتعاش الثمالة، ومن اجل النشوة القصوى وسلام الواحد (I'UN) الاصلي، هو القوة الفنانة للطبيعة برمتها»[٨٨].

انطلاقا من هذه الحالة الديونيزية، انطلاقا من رقصة الثمالة هذه، نمت الفنون، واولها الموسيقا، وهي الفن الديونيزي الخالص، التعبير المباشر من «العمق الاعمق للعالم»[٨٩] وبعد ذلك الفنون المختلطة والفنون الابولونية الخالصة.

ان المكانة النوعية الممنوحة للموسيقا، تعريفها بوصفها تعبيرا مباشرا للارادة، او الالم الاصلي ملاحظة عدد من الفروق: من جهة يدخل نيتشه الرقص الى جانب الموسيقا، ومن جهة اخرى لما كانت اوبرا فاجنر هي مثله الموسيقي الاعلى، عليه ان يسوغ اللجؤ الى اللغة. ومنه هذا التاكيد القائل ان الموسيقا الخالصة قد تتعرض لخطر تدميرنا ان لم تمر عبر مصفاة اللغة، والاسطورة.

ان الفن الاكثر صلة بالموسيقا هو الشعر الغنائي : تولد منه مباشرة

وتبحث بمعنى ما عن مجاز لغوي قادر على التعبير عنها. ولكن مذ توجد لغة، يوجد تمثيل. بهذا المعنى لم يعد الشعر الغنائي فنا ديونيزيا خالصا ويفسح مجالا للعنصر الابولوني: «[...] بادىء ذي بدء بوصفه فنانا ديونيزيا اتحد الشعر الغنائي كليا بالواحد الاصلي، بألمه وتناقضه وكما الموسيقا ينتج النسخة (abbild) عن هذا الواحد الاصلي-بافتراض انهم قالوا بحق عن الموسيقا انها اعادة طبع وقولبة ثانية للعالم. غير ان هذه الموسيقا. تحت تأثير الحلم الابولوني، تصبح مرئية لديه كما في صورة مماثلة ان الانعكاس الموسيقي للالم الاصلي، الذي ليس له صورة ولا مفهوم والتخلص من هذا الالم في الظاهر يولدان اذن الآن تأملاً جديدا هو رمز خالص او مثال (cxempel)»[٩٠].

تأتي بعد ذلك التراجيديا: انها تحقق التأليف المطلق للديونيزي والابولوني، للموسيقا (الكورس) والتمثيل (الحوار)، للتعبير عن العمق الاصلي للوجود وتصوير عالم المظاهر. ولكن هنا ايضاً وبفضل الوضع المميَّز الممنوح للديونيزي يكون عالم المظاهر الابولونية في خدمة وحي الحقيقة الديونيزي: انها وحدة الانسان مع العمق الاصلي للعالم الذي يكشف عن نفسه من خلال صورة حلم المسرح التراجيدي. فالتراجيديا يكون اذن التصوير الابولوني للحقيقة الديونيزية.

تأتي اخيرا الفنون الابولونية، اي الشعر الملحمي والفنون التشكيلية. قد يبدو الجمع بين الشعر الملحمي والفنون التشكيلية في فئة واحدة غريبا للنظرة الاولى. فبقدر مانفهم بسهولة الفنون التشكيلية بوصفها فنونا آبولونية محضة لانها بامتياز فنون الرؤية و«الشبيه»، تبدو لنا الفكرة القائلة بأن الشعر الملحمي فن آبولوني فكرة اعتباطية للوهلة الاولى. فَبِم يختلف الشعر الملحمي عن الشعر الغنائي او، بشكل خاص، عن الشعر الدرامي؟ يبين نيتشه ان الملحمة تقلد «عالم المظاهر والصور»، اي اعمال الابطال وآلهة الاولمب في داخل العالم. ولكن هذا ما تقوم به ايضاً التراجيديا ومن ناحية

اخرى نعلم فيما بعد ان المسرح، والعمل الدرامي، يكون بدقة الوجه الملحمي للدراما(٩١). فالفرق سيكمن اذن في حقيقة ان الملحمة هي تراجيديا بتُرت من عنصرها الديونيزي، اي من الكورس والغناء. ولسوء الحظ ستسنح لنا الفرصة لنرى لاحقا ان نيتشه يؤكد ايضاً ان العمل الدرامي ذاته يشارك في الديونيزي، وذلك بكارثته التي تدمر فردانية الابطال وتجعلها تعود الى العمق الاصلي للوجود، ولابد للفرق ان يتصل ايضاً بمستوى العمل: فالعمل الملحمي عمل ابولوني بشكل خالص، بينما في العمل الدرامي ينتهي العنصر الدرامي بالانضمام الى العمق الدينونيزي. ولكن في هذه الحالة، لن يكون الابولوني بعد ذلك متطابقا بشكل خالص وبببساطة مع

	ديونيزي	ابولوني
المستوى الاونطولوجي	ارادة ، وجود	تمثيل ، مظهر
المستوى الميثولوجي	عالم الغمالقة	آلهة الاولمب
المستوى النفسي	الثمالة	الحلم
المستوى الفني	الرقص	الفنون التشكيلية
	الموسيقا	الملحمة
	الشعر الغنائي	
	الكورس — الدراما —	الحوار

التمثيل بوصفه كذلك: فسيكون محددا بالطبيعة النوعية للعمل الممثَّل.

رأينا ان العالم الديونيزي يقابل مستوى ماهيةالوجود ،واذن مستوى الحقيقة، في حين يكون المستوى الابولوني عالم المظاهر. وعندئذ ما هو امر الوظيفة المعرفية **للفن**، الهام جدا لخط النظرية المجردة للفن حيث يتخذ نيتشه الشاب مكانه؟

في فقرات عديدة من كتاب «**ميلاد التراجيديا**» يدافع نيتشه بلا ريب عن نظرية معرفية **للفن** بشكل ادق ، يعرفه، بانسجام مع خط النظرية المجردة **للفن**، بوصفه معرفة وجْدية. وهكذا وبدءا من الاستهلال الموجه الى ريشار فاجنر، يعلمنا ان **الفن** هو «الفاعلية الميتافيزيقية بشكل دقيق»[٩٢].

ولئن كان الامر كذلك، عليه ان يكشف عن حقيقة من مستوى اونطولوجي، ولكن ما هو الفن القادر على بلوغ هذه المعرفة الوجْدية؟ فالفنون الابولونية المحضة تستبعد سلفا، اذا حق ان الابولوني هو مجال «الشبيه» والوهم. قبليًا يترتب على ألموسيقا، وهي الفن الديونيزي الخالص ان تكون **الفن** النموذجي. ولكن ههنا نلتقي الصعوبة نفسها التي نلتقيها لدى شوبنهور: الموسيقا (الخالصة) يمكن بصعوبة وصفها بكونها معرفة، اذ لا يوجد بحوزتها بعد تمثيلي حقيقي. فهي التعبير الذي لا يُحكى، «شعاع بلا صورة ولا مفهوم للالم الاصلي»[٩٣] اكثر مما هو معرفة لما يكون عمق الوجود يبدو ان الشعر الغنائي، وهو من مستوى تصويري، اكثر تقبلا لتعريف معرفي، ويلح نيتشه على حقيقة كونه لا يعبر عن ذاتية الفنان بل عن حقيقة الوجود. فالعبقرية الغنائية ترى «عمق الاشياء»[٩٤]: «ان «انا» الشاعر الغنائي تدوي [...] انطلاقا من اعماق الوجود. غير ان الفن المركزي الحقيقي من المنظور المعرفي يكون التراجيديا: انها «المعرفة الاساسية لوحدة كل ما هو ماثل، تصور التفريد بوصفه المصدر الاصلي للشر واخيرا هذه الفكرة ان **الفن** هو ما يمثل الامل بتدمير آت لحدود التفريد والاحساس المرح بوحدة استعيدت»[٩٦]. واذن تكون التراجيديا حقا فاعلية معرفية، و«المعرفة التراجيدية» (tragische Erkenntnis) التي تنقلها هي معرفة من صعيد اونطولوجي، لانها تكشف عن عمق الوجود، وما دام نيتشه يرى التعارض بين وحدة الوجود والتفريد بوصفه تعارضا بين الماهية والظاهر. وليس من الغريب ان يلتقي تفسير هيجل للدلالةالمعرفية-للكارثة التراجيدية: «ان الشر العضال في ماهية الاشياء، والتناقض الموجود في قلب العالم-هو ان الانسان

الآري ذو طبع تأملي ولايميل الى الكلام الفارغ كي لا يضع قناعاً، ينكشف في نظره بوصفه التداخل الضيق لعالمين، الانساني والالهي على سبيل المثال، اذا اخذ كل منهما بمعزل عن الاخر يكون في حقه، ولكنه عندما يواجه الاخر، يحكم عليه بالالم من تفرده. وفي وثبته البطولية نحو الكلي، وفي محاولاته انتهاك حدود التفريد وفي ابتغائه ان يكون الماهية الفريدة للعالم، على الفرد عندئذ ان يحتمل التناقض الاصلي المخفي في غورالأشياء. اي انه يرتكب انتهاك القدسي ويتألم من ذلك»(٩٧).

ان ما يطرح مشكلة، والتي سندركها، هو ان هذا التحديد للفنون وفقا لوظيفتها المعرفية لا ينسجم في الظاهر ابداً مع تقسيمها وفقا لقطبي الديونيزي والابولوني. ومنه عدد من الالتباسات، بشكل خاص فيما يخص تعريفات الموسيقا والتراجيديا.

لنتناول اولا وضع الموسيقا. كما ذكرت من قبل، لئن كان الديونيزي يمثل قطب الوجود، والابولوني يمثل قطب الظاهر والوهم، فعلى الموسيقا ان تكون بامتياز الفن المجرد، وبالفعل، يحدث لنيتشه ان يعارض بين الموسيقا والدراما وفقا لهذا المنظور: «[...] الموسيقا هي بالدقة **معنى** العالم، والدراما انعكاس لهذا **المعنى**، ظل تسقطه ويعزلونه [...] ومهما حركنا الشكل وبالشكل الاكثر وضوحا للنظر، ومهما احييناه وأضأناه من الداخل فسيبقى دائما مجرد ظاهرة (Erscheinung) حيث لا يوجد اي جسر يقود الى الواقع الحقيقي، الى قلب العالم ذاته»(٩٨). الموسيقا وحدها دون غيرها يمكنها الكلام (reden) عن «الوقائع الاكثر كلية»(٩٩). ولكن، ومن جراء قربها من غور الوجود، فهي في آن تمتنع على القول (bid und begrifflos) وعندما لا يتوسطها الكلام-لايمكن احتمالها. فالموسيقا بحاجة الى الكلام، كيما يتمكن الانسان من احتمالها ولكن ايضاً كيما يكون بوسعها ان تشرح نفسها وان تصير مثالا. ولكي يصير الديونيزي معرفة مجردة بالمعنى القوي للكلمة، عليه اللجوء الى التمثيل الابولوني: ولئن كان يتجاوز كل تمثيل،

فليس بوسعه ان يعرف نفسه الامن خلال التمثيل. وبهذا المعنى لن تكون الموسيقا الفن الارفع، بل التراجيديا لان العنصر الموسيقي يكون بالنسبة لنيتشه اساس التراجيديا وقلبها كما يبين ذلك العنوان الكامل للطبعة الاولى للنص الذي نتناوله الان: «**ميلاد التراجيديا التي انجبتها روح الموسيقا**»(١٠٠).

ما هي العلاقة ادقيقة بين الديونيزي والابولوني في التراجيديا؟ في مرحلة اولى يؤكد نيتشه ان العنصرين يقابلان عنصرين مختلفين للدراما: الحوارمن الجانب الابولوني، والكورس من الجانب الديونيزي. ولكن اذا كان على الدراما ان تكون التأليف لابد من تفاعل العنصرين. ويحدث هذا .التفاعل من خلال الكارثةالاخيرة واذن من خلال عنصر العمل. بشكل اعم يستخدم الديونيزي العنصر الابولوني كيما يبلغ تصور نفسه: يفرغ الكورس شحنته (entladet) في عالم الصورة الابولونية، واذن في الحوار، في المحاكاة. والاثر الاجمالي للتراجيديا هو اذن من صعيد ديونيزي لا ابولوني: «ان الديونيزي، في الاثر الاجمالي للتراجيديا، يستعيد مكانة الصدارة: وتنتهي التراجيديا على ايقاع ما كان ابدا منذ ذلك الحين بامكان مجال الفن الابولوني وحده اصدار دويه. وفجأة يظهر الوهم الابولوني بما هو عليه، اسلوب في حجب مستمر طوال مدة التراجيديا للاثر الديونيزي الحقيقي على قدر كبير من القوة بحيث يجر في النهاية الدراما الابولونية نفسها الى دائرة حيث تشرع هذه الدراما الابولونية بالتكلم بلغة الحكمة الديونيزية منكرة ذاتها ومعها بداهتها الآبولونية»(١٠١). ان الفعل التراجيدي «يسوق عالم الظاهر الى الحد حيث ينكر ذاته ويسعى الى الاوبة حيث يجد ملجأ، الى احضان الواقع الفريد والحقيقي. . . »(١٠٢). اوكما يقول نيتشه ايضا، المسرح ومعه فعله ليس الا رؤية يحدثها الكورس الديونيزي، رؤية يصور من خلالها ما يتجاوز كل تصور.

تستأنف الفكرة، بشكل آخر، عند عرض الدراما الفاجنرية، وهي

الشكل المعاصر للتراجيديا. ان المفهوم المركزي ههنا هو مفهوم الاسطورة. تعرف من قبل ان وظيفته القيام بحمايتنا من القوة الهدامة من التعبير الديونيزي الخالص المتمثل في الموسيقا. ولكن في الوقت نفسه تنقل اليها (الى الاسطورة) بعدها الميتافيزيقي: «تحمينا الاسطورة من الموسيقا على انها وحدهاتستطيع اعطاءها ارفع درجةمن الحرية. ولهذا السبب تمنح الموسيقا بالمقابل للاسطورة المأساوية دلالة ميتافيزيقية، على جانب كبير من قوة التأثير والاقناع-، دلالة لا يمكن للكلام ان يبلغها البتة او المشهد بدون هذا العون الفريد»[١٠٣]. واذن لا نحتمل التعبير الديونيزي الا عبر صورة le Gleich-nis الاسطورة المأساوية التي تنتزعنا من الانعكاس الذي لا يحتمل وصدى الكليات السابقة للاشياء، للوجود (universalia ante rem)ألا وهي الموسيقا[١٠٤].

وعليه يبدو ان الوظيفة المركزية للفن المأساوي هي من مستوى معرفة وجْدية. كما تمتلك بلا ريب بعدا عاطفيا، الا ان الامر لا يتصل بعزاء وهمي، مثل الحجاب الابولوني الذي يخفي «رعب الليل»[١٠٥] بل على العكس، المعرفة الوجْدية هي نفسها التي تمتلك وظيفة العزاء: فالحقيقة تحمل إلينا العزاء لانها تبين لنا أن مدّ الحياة يمتنع دماره، وان ما يُدمَّرُ هو وحسب الاشكال الخاصة والظاهرية: «الفن الديونيزي هو ايضاً يريد اقناعنا بتلك المتعة الخالدة بالوجود، على ان علينا ان لا نبحث عن هذه المتعة في الظواهر، بل خلفها. علينا بلا ريب ان نقر ان كل ما يرى النهار لابد وان يستعد للافول والفناء. داخل الالم، لابد لنظرنا من الغوْص في رعب الوجود الفردي-ولكن لا ليبقى مسمراً من الرعب: ان عزاء ميتافيزيقياً ينتزعنا، بشكل مؤقت من دوامة الاشكال المتغيرة. وفي لحظات قصيرة تكون حقا الوجود الاصلي ذاته، نحس رغبته التي يمتنع كبحها ومتعته في الوجود. . . »[١٠٦].

غير ان نيتشه يلح في لحظات اخرى على وجود تعارض بين الابولوني

والديونيزي في قلْب التراجيديا. الاول (الابولوني) ليس وحسب الوساطة الضرورية للمعرفة المأساوية، انه يكافح ضد العنصر الديونيزي: فهو يرمي الى «شفاء الفرد المسحوق بفضل البلسم المنقذ لوهم لذيذ»(١٠٧). يكمن «الوهم اللذيذ» في حقيقة ان هناك حيث تعمل الارادة بوصفها أصلاً (urgrund) لا نرى الا اعمالا فردية: «هكذا فالابولوني ينتزعنا من الكلية الديونيزية ويوجه وجْدنا الى الافراد»(١٠٨). تتجلى وظيفة العنصر الابولوني هذا بشكل خـــاص في ذاك الفن الابولوني الذي هو الفن التشكيلي: «[...] به يتخطى آبولون الم الفرد بهذا المجد للنور الذي يضيء خلود الظاهرة، وينتصر الجمال على الالم الملازم للحياة وبمعنى ما يمحي بشكل كاذب الالم عن قسمات الطبيعة»(١٠٩).

على اية حال يحتاج الانسان الى الوهم السيد (illusion souveraine) الى الوهم الآبولوني كي يحيا: «ذلك هو الهدف الفني الحق لابولون، والذي نجمع تحت اسمه تلك الاوهام التي لا تحصى للظاهر الجميل الذي يجعل، الحياة خليقة بأن تعاش في كل لحظة ويدعونا لنحيا اللحظة التالية»(١١٠). ان هذا الميل فعال بالمقدار نفسه في فن التراجيديا. هكذا نتعلم ان المعرفة المأساوية، أي الكشف الديونيزي، لا يمكن احتمالها الا بشرط مرافقتها لعلاج **الفن** وحمايته(١١١) يذكّر هذا بالتوكيد القائل ان الموسيقا لايمكن احتمالها الا بشرط مرورها عبر الاسطورة، عبر التصوير اللغوي، المشكلة هي في نيتشه الذي اكد في وقت سابق ان البعد الديونيزي للتراجيديا، واذن وهي الحقيقة الوجْدية، هو نفسه مصدر المتعة والعزاء: لِمَ في هذه الحالة لا تزال تحتاج الى العلاج الذي يقدمه العنصر الابولوني وحمايته.

ان هذا الغموض لوضع العنصر الابولوني في التراجيديا يرسم بخط خفيف تصورين متعارضين: الفن بوصفه معرفة وجْدية والفن بوصفه وهما يمنح العزاء. يحاول نيتشه بالتاكيد مصالحة الاثنين باحالتهما الى فنون مختلفة. ولكنه ما دام يوحد بين المعرفة الوجْدية والديونيزي وبين الوهم

والابولوني، وبشكل خاص ما دام الديونيزي هو الحقيقة، الممتنعة على القول، بينما يكون الابولوني التمثيل (التصوير) ولكنه وهمي، المكان الذي قد يكون المكان حيث **تتجلى الحقيقة**، ويصير صعب التحديد لان عليه ان يجمع الحقيقة والتمثيل، واذن يستبعد الجانب الممتنع على القول للاول والجانب الوهمي للثاني. ان نظرية التراجيديا ليست الامحاولة لحل تلك المشكلة والعثور على هذا المكان المتناقض.

ليس هذا كل شيء: كأنما الوضع لم يكن متشابكا بما فيه الكفاية. يدافع نيتشه ايضاً عن تصور ثالث حيث يقول **لا يوجد الا اوهام**. ويميز ثلاثة مبادىء في الوهم: المتعة السقراطية بالمعرفة التي تأمل (وهما) بامكان شفاء «جرح الوجود الخالد»، والفنون، «اغشية الجمال» واخيرا، العزاء الميتافيزيقي الذي يجعلنا نعتقد انه « تحت دوامة الظواهر تستمر الحياة في جريانها، ممتنعة عن كل دمار»[١١٢]، وفقا لهذا التصور يتداعى التعارض بين الفنون الابولونية والتراجيديا او الموسيقا ذلك لان المتعة ذاتها المرتبطة بالاكتشاف الديونيزي بخاصة الحياة في امتناع تدميرها ليست الا وهما. الا انه في هذه الحالة يتوقف التعارض بين الديونيزي والابولوني عن كونه تعارضاً سديدا، او في اقله لم يعد بالامكان تفسيره بوصفه تعارضا بين عالم الماهية وعالم الظواهر.

هذا التصور حيث يكون التعارض بين الماهية والظواهر تعارضا غير اجرائي، لانه في كل الاحوال ليس العالم بوصفه كذلك سوى بنيان تخييلي للارداة، تصوراً مسبقا القضايا التي سيدافع عنها نيتشه بتألق خاص في فترة كتاب «**هكذا كان يتكلم زارتوسترا**» والنصوص المخصصة لاشكالية ارادة القوة.

وراء هذا الغموض يوجد ثلاثة اسباب على الاقل. سبب نظري بشكل خاص: نيتشه ممزق بين الاونطولوجيا الشوبنهورية التي تتضمن ثنائية الظاهر والماهية، والموقف الذي سيتبناه في وقت لاحق. وفقا لهذا الموقف

الاخير، يكون التعارض بين الظاهر والماهية بلا معنى: العالم هو ما يظهر ولا شيء وراء الظهور السبب الثاني، على انه يرتبط بالاول هو بالاحرى من مستوى معياري. في الانطولوجيا الشوبنهورية يفقد عالم الظواهر قيمته بالنسبة الى العالم الحقيقي عالم الارادة الممتنع على التقديم، منذ كتاب «**ميلاد المأساة**» ينزع نيتشه على العكس الى اسباغ القيمة على عالم الظواهر ضد «العوالم-الخلفية» التي افترضها الارث الميتافيزيقي. واخيرا، السبب الثالث: في موقع واحد على الاقل يبدأ ما ستكون عليه قضيته الاكثر جذرية في الثمانينات والقائلة انه لا يوجد واقع ولا حقيقة يمكنها ان تقابله، ولا يوجد سوى تفسيرات تخييلية للارادة.

ان النظرية المجردة **للفن**، بالمعنى الدقيق للكلمة، غير ممكنة الا اذا كان المجال الديونيزي هو مجال الحقيقة القصوى للوجود واذا كانت الفنون تصل اليه. واذن تنبثق صعوبة اولى من واقع ان بعض الفنون يرتبط بالعالم الابولوني، وهو عالم الظاهر. ان التمييز بين تصور معرفي وتصور وجداني-اخلاقي للفن يسمح للوهلة الاولى بالتخلص من هذه الصعوبة، بالتضحية بوحدة **الفن**. ولكن في الوقت ذاته تنبثق صعوبة جديدة: ان نيتشه، ونظرا الى نزعته الجمالية يمنح الفن بوصفه كذلك قيمة واذن يمنحه ايضاً للفن الابولوني، وبالتالي لمجال المظهر والوهم. ان ما يمتلك قيمة، من هذه الزاوية، ليس الوظيفة المواسية للوهم الابولوني بقدر ما هو جانبه المبدع. سيكفي لنيتشه ان يهجر نهائيا ثنائية شوبنهور الاونطولوجية حتى يتمكن من منح القيمة للتخييل والوهم بوصفهما كذلك، اي بوصفهما اعمالا. الا ان الديونيزي لن يتخلى من جراء ذلك عن مكانه للابولوني: سيتوقف عن كونه يفسَّر كعمق للوجود ينبغي معرفته عبر معرفة وجْدية، تحت اسم «ارادة القوة» سيتحول الى مبدأ طاقة انتاج تخييلات آبولونية، ومنه ميلاد جديد مفارق للنظرية المجردة **للفن**، كما سنرى ذلك فيما بعد. تقع بين هاتين المرحلتين فترة، غالباما توصف بـ«الوضعية» يهجر فيها نيتشه كليا

وحدة **الفن** ومبدأ الحقيقة، مكرسا هذا المبدأ للمعرفة العلمية. وبشكل مواز يرفض الثنائية الشوبنهورية لصالح رؤية موحدة ظاهراتية للوجود. علينا الان ان نحول انتباهنا الى هذه الفترة الوسيطة.

نَسَب الفن (la généalogie de l'art)

في كتابه «**انساني، انساني جدا**» (١٨٧٨-١٨٨٠) والكتابات اللاحقة يفتتح نيتشه نقده الكبير وتهديمه للقيم. ولكن لابد من تحديد ان المقصود هو نقد للقيم القائمة، لا الكفاح ضد القيم بوصفها كذلك اذ يضع في معارضة القيم التي يرفضها القيم التي يقدمها. الاخلاق، والدين، والميتافيزيقا والفن: انها اوثان وضعها التاريخ في السمت يسعى نيتشه الى هدمها بعرض اصلها الانتروبولوجي والنفسي. لاحقاً سينتهي إلى الشك بالحقيقة نفسها بوصفها الوثن الأعلى، مما سيدخل الى فكره انقلابا اساسيا اخيرا. ولكن في الفترةالتي نهتم بها الان لم يضع بعد هذه الشبهات: وخلافا لذلك، لم تُنْشد الحقيقة المجردة عن المصلحة قط كما نُشِدت في كتاب «**انساني، انساني جدا**».

من جراء هوى الحقيقة هذا ستساء معاملة الفن كما الاعتقاد بالقيم الاخلاقية الكلية والتي يمتنع مسّها، والايمان بالله وكذلك فرضية العوالم الميتافيزيقية. بقول آخر، يجرد نيتشه **الفن** من وظيفته المعرفية. وينبهنا من مطلع كتابه «**انساني، انساني جدا**»: «يبدو ومعقولا ان موضوعات العاطفة الدينية والاخلاقية والجمالية لا توجد كلها الا على سطح الاشياءبينما يسر الانسان بالاعتقاد انه هنا على الاقل يلمس قلب العالم [...]»[١١٣]، وسرعان ما يتحول هذا الاحتمال الى يقين: «نحن لانلمس بالدين والفن والاخلاق» ماهية العالم بذاته، اننا في مجال التصور، ولايمكن لأي «حدس» (ahnung) ان يحملنا الى ابعد من ذلك[...]»[١١٤]. وبعد قليل يعارض الدين والاخلاق بالعلم (wissenschaft) محددا بقوله: «انهما (الفن والدين) بلا ريب ازدهار للعالم ولكنهما لا يكونان اطلاقا اقرب إلى أصل العالم من قرب القدَم: ولايمكن من خلالهما النفاذ بشكل

افضل الى ماهية الاشياء، على ان كل الناس يعتقدون بذلك. انه الخطأ الذي جعل من الانسان عميقا الى حد ما، بارعا ودقيقا ليستمد من نسغه هذا الازدهار للفنون والاديان ان المعرفةالخالصة عاجزة عن ذلك»(١١٥).

لقياس الانقلاب الذي تم بالنسبة الى نص «**ميلاد التراجيديا**»، يكفي ان نرى الوضع الممنوح للموسيقا مذ ذاك: انها تفقد كليا وظيفتها التفسيرية بوصفها تعبيرا مباشرا عن ماهية الوجود. لن تكون بعد الان اكثر من مجرد تنسيق شكلي للاصوات: اللذة التي تمنحنا اياها مرتبطة بهذا التنسيق. ولئن افترضنا لها، على الرغم من كل شيء مضمونا رمزيا فمن جراء صلتها الالفية بفن الكلام نربط السمات الموسيقية مع المضامين الشعرية التي ترافقها عادة. في النهاية صار هذا الارتباط قويا جدا بشكل انه يفرض نفسه حتى عندما تستغني الموسيقا عن الكلام: «ان الموسيقا المطلقة» تكون اما شكلا بذاته، في المرحلة البدائية للموسيقا، او ببساطة تولد المسرّة من اصوات تنتج بمقياس وتوترات متنوعة، واما رمزية الاشكال حيث تفهم اللغة وان كانت غير شعرية، بعد تطور توحد فيه شكلا الفن الى ان نسج الشكل الموسيقي كليا بخيوط الافكار والمشاعر. [...] لا تكون اي موسيقا بذاتها لا عميقة ولا ذات دلالة، ولا تتحدث عن «الارادة»، ولا عن «الشيء بذاته»، اذ ما كان بامكان الذهن تصور هذا الا في مرحلة استولت فيها الرمزية الموسيقية على كامل امتداد الحياةالجوانية. الذهن نفسه وبمفرده الذي ادخل (hineingelect)تلك الدلالة في الاصوات[...]»(١١٦). غير ان نيتشه استمر بالاعتراف بالقوة الساحرة للموسيقا الفاجنرية. إلا ان هذا السحر، بعيدا عن بلوغ الثمالة الديونيزية، لا يقوم الا بتراجع قوى الرجولة: «يستمر قبو الموسيقا ونصيحتي على الدوام الى هؤلاء الذين يمتلكون ما يكفي من القلب ليحرصوا على مستوى النزاهة في شؤون الروح؛ ان هذاالنوع من الموسيقا يثير الاعصاب، يرخي، يؤنث، و«انوثته الخالدة» تجرنا نحو. . . الاسفل(١١٧).

يقتضي هذا الانقلاب في النظرية المجردة **للفن** اعادة تنظيم

اونطولوجي اساسي. ما من شك في ان موقف نيتشه في البداية ما زال ملتبسا. في بعض الامثال، على الرغم من انكاره وجود طريق الى الاصل (urgrund) استمر في الدفاع عن فكرة وجود مثل هذا الاساس الاصلي المتعالي، وبالتالي عن ثنائية بين الظاهر والماهية. لئن كانت موضوعات العاطفة الجمالية تشكل جزءا من سطح الاشياء (aberflache der dinge)، كما يؤكد ذلك في احد الامثال المذكورةسابقا، لابد ايضاً من وجود بعد اعمق من السطح. وايضاً حين يقول ان **الفن** بعيدعن جذر العالم، يتابع قوله: «ان من يكشف عن ماهية العالم يبتلينا جميعا بالخيبة الاكثر ايلاما. لا العالم كشيء بذاته بل العالم كتصور (كخطأ) هو العالم الغني بالمعنى، العالم العميق، السخي، والمثقل بالسعادة والبؤس»(١١٨). تفترضُ كل هذه التوكيدات مسبقا ثنائية اونطولوجية، ولئن كانت تعكس منظور نيتشه الحقيقي، فاننا سنكون امام مجرد قلْب للحدود في داخل اونطولوجيا تبقى اونطولوجيا ثنائية.

في الواقع، هذه الاونطولوجيا الثنائية والشوبنهورية تتجلى بشكل جذري ممتنعة المصالحة مع تصورها (الجديد) للحقيقة، الذي لم يعد تصور معرفة مجردة تتناول عوالم خلفية، بل على العكس من ذلك، تصور تحليل نقدي للظواهر كما تقدم نفسها. في القسم اللاحق، بعنوان «**المسافر وظله**» يمكن ان نقرأ: «علينا ان نصير من جديد جيرانا طيبين للاشياء الاقرب مناوالتوقف عن النظر اليها بازدراء لننظر الى السحب ووحوش الليل»(١١٩). امثال اخرى لا تحصى في كتاب «**انساني، انساني جدا**»، وكتاب «**الفجر**» وكتاب «**المعرفة المرحة**» تدق نفس الفكرة: ما من حقيقة إلاّ حقيقة الاشياء القريبة، الا حقيقة هذاالعالم، لان هذا العالم هنا هو وحده الموجود. الا انه عالم متغير، في حركة مستمرة، فان لم يوجد عالم متعال فانه لا يمكن وجود حقيقة مطلقة: «[...] كل شيء ينجم عن صيرورة، لاتوجد وقائع (tatsachen) خالدة اكثر مما يوجد حقائق

خالدة»[١٢٠] وعليه لم يبق مكان لمعرفة فنية وجْدية، الدرب المميز الى عالم متعال. ان نظرية شوبنهور عن الحدس الجمالي ليست الا «**وجدا متحمسا**»[١٢١] كيما يقول **الفن** معرفة وجْدية، لابد من قبول بعض «المسلمات الميتافيزيقية»، على سبيل المثال مسلمة ثبات الاشياء والطبائع وبشكل خاص هذا الذي يزعم ان عالمنا المرئي ليس الا ظاهرا: «ولكن هذه المسلمات زائفة»[١٢٢] فالعالم الذي يفترض انه عالم نهائي لكشف عن الفن ليس حقيقة متعالية بل تخييل، سراب يزيف العالم الواقعي، اي عالم الظواهر.

ان النموذج العلمي الذي يبتغي نيتشه بناء تحليلاته عليه هو اذن عالم العلوم الوضعية، عالم «الحقائق التي انشئت بعناية»[١٢٣] بطرائق ونتائج صارمة وبدون تزيين[١٢٤].

وهكذا لابد من ان يحل مكان التأمل الميتافيزيقي، والاخلاقي او الديني علم الانتربولوجيا وعلم نفس الاصول، اي تحليل نشوء هذه التأملات واسسها. لم يعد المقصود سبر غور المتعالي بل تحليل كيف توصل بنو الانسان الى افتراض مثل هذا الغور. ان التحليل المطروح هو علم اصل من الادنى[١٢٥] (ab inferiori). يؤكد نيتشه بالفعل ان الاصل الاخير للقيم كلها وللعوالم المتعالية كلها يوجد في واقع الدافعية البشرية وفي حاجاتها الحيوية. فهي لا تولد من الذكاء بل من الحاجة (Bedurfnis) ان «الجوع لايبرهن عن وجود طعام يشبعه، ولكنه يرغب في هذا الطعام»[١٢٦]. لا يصلح هذا وحسب للقضايا الاخلاقية والدينية بل يصلح ايضاً لقضايا ميتافيزيقية اكثر بدائية غدت نافعة لنا، بله ضرورية الى درجة لانسأل حتى عن وضعها. توجد اخطاء ضرورية كي نحيا، مثل المعتقدات البدائية التالية: توجد اشياء دائمة، اشياء متماثلة، يوجد حقا اشياء، مواد، اجسام، ان شيئا ما هو ما يظهر عليه، ان ارادتنا حرة، و ما هو جيد لي هو ايضاً جيد بذاته[١٢٧].

تكشف هذه الضرورة الحيوية للاخطاء ايضاً بالتضاد (a contrario)

الى أي درجة يذهب همُّ الحقيقة ضد الطبيعة الانسانية: الرضا وعدم الرضا هما اللذان يدفعان الانسان الى بناء رؤاه للعالم-دافعان يتطابقان بشكل ممتاز مع الخطأ والوهم[١٢٨]. ان الرغبة بالحقيقة ولدت في وقت متأخر جدا عن القدرة النوعية لتفسير العالم. ان الصراع بين المبدأين لدى نيتشه ما زال بعيدا عن الحسم وان انتهت الرغبة بالحقيقة هي ايضاً الى الكشف عن كونها «قوة محافظة للحياة»: «بالنسبة الى خطورة هذا الصراع ما تبقى كله يكون بلااهمية: ان السؤال الاخير فيما يتصل بشرط الحياة مطروح هنا، والمحاولة الاولى للاجابة عن هذا السؤال من خلال التجربة. الى اية درجة تحتمل الحقيقة التمثل (Einverleibung)؟ ذلك هو السؤال، تلك هي التجربة التي ينبغي اجراؤها»[١٢٩].

يشكل **الفن** مع الدين والأخلاق والميتافيزيقا جزءا من فاعليات تفترض عوالم خلفية متعالية تدعي انها تمتلك الطرق المميَّز اليها. ولكن لانه لا يوجد عوالم خلفية لا تقوم هذه الفاعليات الا بتشييد عوالم تخيلية. يجب اذن تطبيق منهج التسلسل النَسبي على **الفن**: «اعتدنا امام كل شأن كامل حذف مسألة تكوينه والاستمتاع بحضوره كما لو انه انبثق من الارض بضربة عصا سحرية. [...] يترتب على علم **الفن**، وهذا امر مفروغ منه، ان ينقض هذاالوهم بكل الوضوح الممكن وابرازسفسطات الذهن التي بسببها سيقع في شباك الفنان.

يمتلك علم نَسب **الفن** هذا ثلاثة جوانب رئيسية: تحليل لوظيفته الحيوية، وتحليل لوظيفته التطورية وسيكولوجية الفنان..

أ) ليست وظيفة الفن معرفية بل وظيفة انفعالية بشكل خالص: هدفه مضاعفة قوتنا الحيوية. ويقوم بهذا بأساليب ثلاثة. اولاً يقدم لنا الواقع على غير ما هو عليه. يجملّه باخفائه خلف حجاب الجمال: «يجعل الفن مشهد الحياة محتملا بتغطيته بحجاب فكر عكر»[١٣١] غير انه يسبغ عليه ايضاً عمقاً اكبرويهبه معنى تخييليا. فهو اذن يحمينا ضد الحقيقة: **«ما يمكن تعلمه من**

الفنانين»؟ ما الوسائل التي توجد بحوزتنا كيمانجعل الاشياء جميلة، جذابة، مرغوبة عندما لا تكون كذلك؟ وأزعم انها ليست كذلك بذاتها هنا، يمكننا ان نتعلم الكثير من الاطباء عندما، على سبيل المثال، يخففون من مرارة المذاق، او يمزجون الخمر مع السكر، ولكن نتعلم اكثر من الفنانين الذين يرمون على الدوام الى اختراعات او عمليات مثل هذه العمليات الصعبة. الابتعاد عن الاشياء الى حد طمس العديد من التفصيلات واضافة الكثير من النظر، بغية الاستمرار في رؤيتها او وصفها(وضع الاشياء) على نحو انها لا تظهر الا داخل مهرب او ايضاً النظر اليها من خلال زجاج ملون او على ضوء الغروب او اخيرا اعطاءها سطحا، بشرة لا تكون شفافة تماما، ذلك كل ما علينا تعلمه من الفنان[...][132] وثانيا، ان الفن بصفته اللعوب هو «عبادة المزيف» التي لم نعد نخضع لها، بل نقبل بها بحرية. يقودنا هذا الى القبول بسهولة اكبر بالزيف المقدَّر علينا في الحياة عندما نكتشفه بالمعرفة العلمية: «لو اننا رفضنا الفنون ولم نخترع هذا النوع من عبادة ما هو غيرحقيقي، لما كان بوسعنا ابدا احتمال الملكة التي يجلبها لنا العلم الان، بفهم الروح الكلية للاحقيقة وللكذب، بفهم الهذيان والخطأ بوصفهما من شروط الوجود العارف الحساس. ان **النزاهة** تنتهي بصاحبها الى الاشمئزاز والانتحار. ولكن يوجد لدى نزاهتنا ملجأ قوي للتخلص من هذه النتيجة: الفن بوصفه قبول الظاهر. [...] ان الوجود يحتمل دائما بصفته ظاهرة فنية، وبفضل الفن منحنا العين واليد وقبل كل شيء الشعور الطيب كيما نتمكن من التحول الى مثل هذا الظاهر»[133]. بقول آخر، ان **الفن** عندما يعطينا مثال القبول الحر بالزيف، يدعونا الى النظر الى حياتنا بدورها كأنها عمل فني. ان هذا هنا لا يزال من مستوى «als ob» الذي يدعونا نيتشه الى تصوره بالمماثلة مع **الفن**، حتى لا تشمئز من الزيف المقدَّر علينا سرعان ما يتحول-في اطار نظرية ارادة القوة-الى سمة ايجابية للحياة: الحياة ابداع تخييلي. واخيرا الجانب الثالث المرتبط بالسمةالتمثيلية للفنون: تقودنا الفنون

الى نظر الى الاشياء مجرد عن المصلحة، أن نفضل عنها وان نحيابو صفها مشهدا وحسب. بهذا المعنى يكون الفن على الرغم من كل شيء اعدادا الى حالة الذهن الملاحظ بشكل خالص الذي هو ذهن الملاحظ العلمي: «لقد علمنا الفن قبل كل شيء وخلال آلاف السنين ان ننظر الى الحياة وكل شكل من اشكالها باهتمام، برضا، وان نقود هذه المشاعر الى حد الصياح اخيرا: «الحياة طيبة مهما كانت». هذا الدرس الذي يلقننا اياه **الفن** لنتمتع بالوجود وان ننظر الى الحياة الانسانية كقطعة من الطبيعة، بلا حركة تعاطف-بالغة العنف، وان لا نرى فيها الا شيئاً خاضعا لقوانين التطور-لقد رسخ هذا الدرس جذوره في اعماقنا تظهر الان من جديد في الضوء على شكل حاجة الى المعرفة بالغة القوة التي اكتسبناها بفضله[...]. انه العلم الذي، في مسيرة تطور الانسان، يأخذ مكان **الفن**»[١٣٤].

ب) من زاوية وظيفية التطورية يقابل **الفن** طفولة الانسانية، مرحلة الفكر السحري حيث كان البشر يرون آلهة وشياطين في كل مكان وكانوا يمنحون روحا للطبيعة[١٣٥]. كان يضطلع بوظيفة تجميل الطبيعة ما دامت البشرية لا تملك القوة الكافية لمواجهة الحقيقة.

بهذا المعنى يلتفت على الدوام الى الماضي ويعارض التنوير(Aufklarung) الذي تحققه الروح العلمية. بشكل اكثر نوعية، يؤكد نيتشه ان **الفن** ينزع على الدوام الى استعادة المشعل من الدين في زمن افوله «هناك حيث تخسر الاديان يرفع **الفن** رأسه يستعيد حشدا من المشاعر وحالات النفس التي ولدّها الدين، ويرعاها بكل قلبه ويكسب اعماق جديدة، مزيدا من الروح، تجعله قادرا على ايصال السمو والالهام، الامر الذي كان يجهل القيام به من قبل»[١٣٦]. ان القضية التي ترى في **الفن** معرفة وجدية مرتبطة ارتباطا حميما بجملة معتقدات خاطئة، وعندما يتوقف الناس عن قبول هذه المعتقدات، يفقد **الفن** نفسه وظيفته الميتافيزيقية: «[...] لقد غنى فنانو العصور كلها[...] الاخطاء الدينية والفلسفية التي ارتكبتها البشرية

وما كان بامكانهم القيام بذلك لولا اعتقادهم بحقيقتهم المطلقة. فان تناقص الاعتقاد بمثل هذه الحقيقة، شحبت الوان قوس قزح على تخوم المعرفة الانسانية ووهمها: وعندئذ يمتنع ازدهار جديدلهذا النوع من الفن، مثل «**الكوميديا الالهية**»، ولوحات رافائيل، الرسوم الجدارية لميشيل انجلو الكاتدرائيات الغوطية الذي لا يفترض دلالة كونية وحسب، بل ايضاً دلالة ميتافيزيقية للاشياء الفنية؛. ان وجد مثل هذا الفن، مثل هذا الايمان الفني، فلن يبق منه ذات يوم اكثر من خرافة تمس قلوبنا»(١٣٧). انها ايضاً حال الموسيقا الحديثة، من بالسترينا الى فاجنر: ولدت من مناهضة الاصلاح الديني (Contre-Réforme) تضع نفسها في خدمة النزعة الدينية المتعالية وتشكل هكذا مناهضة حقيقية للنهضة (Contre-Renaissanee)(١٣٨). ان الفن او على الاقل **الفن** (اي الفن اذ يفترض له وظيفة ميتافيزيقية)، هو اذن شأن من الماضي، و-شأن هيجل- يعلن نيتشه موته: «غروب الفن. كما يتذكر الشيوخ شبابهم ويحتفلون باعياد الذكرى. لن يكون **الفن** للانسانية اكثر من ذكرى مثيرة لافراح الشباب. لعل **الفن** لم يفهم قط من قبل بهذه الدرجة من العمق ومن الروح كما يفهم في ايامنا هذه حيث يبدو مستحما بهالة سحر الموت»(١٣٩). الا ان سبب هذا الموت ليس واحدا لدى الفيلسوفين: بينما لدى هيجل تستعيد الفلسفة مشعل الفن من الوظيفة الميتافيزيقية **للفن**، يؤكد نيتشه ان الفن النظري يموت لان الفكر الميتافيزيقي نفسه امسى مذ ذاك فكرا ممتنعا. ان واقع ان الوظيفة الميتافيزيقية للفنون وبشكل اوسع وظيفتها المعرفيةتجلى وهمها فانها لاتحرمها من كل وظيفة لانها بهذا الشرط وحده يمكنها ان تُمارس وتُعاش بما هي عليه: العاب تخييلية تعظم الحياة.

ج) ان علم النَسب هو ايضاً علم نفس الفنان. من زاوية مضمونه الاعلامي، لا يكون **الفن** تعبيرا مباشرا عن الأصل، وليس اداة للمعرفة الميتافيزيقية، بل «تقديم الفنان لذاته»(١٤٠). في الوقت الذي يشدد فيه على

البعد النفسي **للفن**، يدير نيتشه ظهره للمسائل المتصلة بطبيعة الفنون المختلفة او بأجناسه. وذلك لان المفاهيم العامة لم تعد ذات حقيقة اونطولوجية في نظره: لا يوجد الا اعمال فردية انتجها فنانون افراد. ومنه اهمية علم النَسب النفسية بوصفه فهم ماهيات (ratio essendi) الاعمال.. الاعمال ايضاً ليست ما يهمه في المقام الاول: فهو يهتم بشكل خاص بالميكانيزمات النفسية للابداع، وبالنموذج النفسي النوعي للفنان.

يمر تحليل الابداع الفني عبر نقد لعبادة العبقري والفكرة المرافقة لحدس جمالي بشكل نوعي: «ان الاعتقاد بأرواح عظيمة بتفوقها وخصبها يرتبط، ليس بالضرورة، ولكن ايضاً بشكل شائع جدا، بهذه الخرافة، الدينية كليا او جزئيا، بأن هذه الارواح ذات منشأ فوق انساني وتمتلك بعض الملكات الرائعة يكتسب بفضلها معارفها بدروب تختلف كل الاختلاف عن دروب باقي البشر. وينسب اليها طوعا نظرة تغوص مباشرة في ماهية العالم، كما من ثقب معطف الظاهر، ويعتقد انها قادرة، بدون المرور عبر عناء العلم ودقته، بفضل هاته النظرية الرائعة والنبؤية، على ايصال حقائق اساسية ونهائية عن الانسان والعالم»[١٤١]. ان ضرورة اللجوء الى قدرة حدْس سري تصير بلا ضرورة بدءا من اللحظة التي تتوقف فيها عن النظر الى ان **الفن** يقدم معرفة نظرية. **كل** الفاعليات الانسانية معقدة ومدهشة لافاعلية الفنان وحدها والتي لا تختلف اساسا من جانب آخر عن فاعلية المخترع، عالم الفلك، المؤرخ، او القائد العسكري. في كل هذه الاحوال، تكون الاستعدادات الروحية هي نفسها: القدرة على التركيز الطويل على شيء فريد، البحث الدؤوب عن الوسائل المناسبة، تعلم من نماذج ذات امتياز الخ[١٤٢]. يقدم نيتشه ايضاً الجانب الحِرْفي للابداع الفني: الموهبة هي نتاج عمل، نتاج، جدية الحِرْفي (handwerker-Ernst) ويقدم مثال القصة القصيرة: ان كتابة قصص جيدة لا يفترض مسبقا موهبة فطرية بمقدار ما يفترض تدريباً طويلا بهدف اتقان المهنة[١٤٣]. كما ان فاعلية الحكم لها نفس

الاهمية اذ تسمح للفنان اجراء الانتقاء بين اكتشافاته او الجمع بينها: «في الحقيقة لا ينفك خيال الفنان الجيد اوالمفكر، عن انتاج الجيد، والضعيف، والسيء، ولكن حكمه، المشحوذجدا والمدَّرب، يرفض، يختار، يجمع، هكذا نرى اليوم من دفاتر بيتهوفن بانه الف اروع الحانه تدريجيا يستجرها ان جاز القول من محاولاته المتعددة»[١٤٤]. اما ما يتصل بدرجة وحدة العمل، فهي ليست ضرورة عضوية ولكنها تصدر عن حساب عقلاني. ومن جراء هذا، لا تكون الضرورة الشكلية لعمل من الاعمال ابدا الا ضرورة نسبية: «ان أشكال عمل من الاعمال، والتي تتيح للافكار التعبير عن نفسها، فهي اذن اسلوب حديثها، تتصف على الدوام بشيء من الاختيارية، كما كل انواع اللغات»[١٤٥].

بينما ينتهي تحليل السلوك المبدع الى نقد لنظرية العبقرية، يرمي تحليل الشخصية الفنية الى شرح بسبب اية خصائص نفسية يميل الفنانون الى حمل مثل تلك النظرية ولكن ايضاً لِمَ هم مستعدون بسرعة للاعتقاد بوظيفة ميتافيزيقية **للفن**؟ ذلك انه-كما ان **الفن** يقابل طفولة الانسانية-فان سيكولوجية الفنان هي سيكولوجية طفولية[...][١٤٦]، «[...] لقد بقي طفلا ومراهقا طوال حياته ويتوقف عند الوضع ذاته حيث فاجأته غريزته كفنان؛ ان مشاعر المراحل الاولى للحياة تكون أقرب، ويقر بذلك عموما، الى مراحل عصور ماضية من مشاعر العصر الحاضر بدون ان يقصد ذلك يجد لنفسه مهمة اعادةالانسانية الى طفولتها، ههنا توجد عظمته، ولكن ايضاً حدوده»[١٤٧].

وفي الختام، يظهر جليا ان الافكار التي دافع عنها نيتشه في هذه الحقبة لاتصدم مجابهة الافتراضات الاساسية لتقديس **الفن**، وحسب، بل تستميت ايضاً كي تهدمها (بتحليل نسب العالم الفني). وبعد قول هذا، ان رفض المجرد للنظرية ليس الا جانبا ثانويا لنقد اجمالي يوجه اساسا للاخلاق والميتافيزيقا. بشكل اكثر عمقا: ان رفض تقديس **الفن** ليس الا احدى نتائج

رفض الاونطولوجيا الثنائية للظاهر والماهية، ثنائية يكون الدين والاخلاق والميتافيزيقا ضحاياها الاساسيين. ومنه هذا الغموض الاساسي: لا تعرف دائما ما اذا كان نيتشه ينتقد النظرية المجردة **للفن**، اي تصورا ما للفن، او الفن ذاته.

تتولد المسألة نظرا لكون تجمع الدين، الاخلاق، والميتافيزيقا والفن هو نفسه احدى القضايا الفلسفية (philsophème) في النظرية المجردة **للفن**. ولكن نيتشه في انتقاداته لا يضع قط هذا التجمع في موضع التساؤل على انه من التجمعات الاكثر شبهة لانه يمزج ثلاثة انواع من القول (القول الذي يؤكد أو القول الذي يمنع) مع جملة من الممارسات المبدعة. وبعدم انتباهه الى ان الخطوة القاضية الاولى للنظرية المجردة **للفن** تكمن في ارجاع الفنون (وتعددها الاونطولوجي والدلالي والوظيفي) الى بنية قولية مناقضة مكمِّلة للقول عن **العالم**، عن **الله**، او عن **الخير**. يخفق نيتشه باستمرار في التخلص منها. مؤكد ان المزج بين النظرية المجردة **للفن** والفن، بين قول الشيء والشيء الذي نتكلم عنه ليس دائما: لقد رأينا ان نيتشه غالبا ما يبين الفرق بين الوظيفة الممنوحة للفن (من قبل هذه النظرية او تلك) والفاعليات الفنية الفعلية، ولكن في العديد من العبارات القصيرة يهاجم **الفن**، بينما الواقع لا يتناول نقده الا النظرية المجردة **للفن**. فالفكرة القائلة بأن العوالم التي ابدعها **الفن** تكون اكثر حقيقة من عالم الظاهر حيث نحيا هي من مسلمات النظرية المجردة **للفن** وليست توكيدا داخليا يمتنع فصله عن الممارسة الفنية. واصلا وخلال عدة قرون تكيفت الممارسات تكيفا جيدا مع النظرية المناهضة والقائلة بأن العوالم التي يبدعها الفن اقل واقعية من العالم الذي نحيا فيه. يوجد اللبس ايضاً في تحليل اصول الوظيفة التطورية للفن: -يضفي نيتشه النظرية المجردة **للفن** على فن الماضي، اي انه يفترض مسبقا ضد كل بداهة تاريخية على ان الفن نُظر اليه في الماضي ومورِس بالاجماع بوصفه فاعلية معرفية وجِدية، مما يقوده الى الاعتقاد بأن على الفن ان يصلح

اكثر من النظرية المجردة التي ينبغي التخلي عنها. ولكن النتيجة الاكثر خطورة لهذا اللبس تكمن في حقيقة انه لا يمكن من التخلص من النظرية المجردة **للفن** الا بأخذ نقيضها، أي بتوكيد ان الفن هو تنكر الواقع. الا ان مفهوم **الفن** ذاته بوصفه موضوعا دائما، مساويا لنفسه عبر الفنون المختلفة وعبر الزمان والذي يضطلع بوظيفة طبيعية لايمكن تحريكها، التي ينبغي ان تقع تحت ضربة نقد الاصول للحدود العامة.

في هذا العصر «الوضعي» يعارض نيتشه اذن النظرية المجردة **للفن**، ولكنه ما دام يستعمل مفهوم **الفن** دون ان ينقده يبقى سجين اشكاليته. لا يمكنه تحريكه من مكانه بل قلْبه وحسب. وكونها تنتصر من جديد-وان كان ذلك على نحو مفارق-في الكتابات المكرَّسة لارادة القوة، لا يكون اذن غريبا بالدرجة التي يظهر فيها للوهلة الاولى.

الفن وارادة القوة

ان الفترة التي افتُتِحت بكتاب **«انساني، انساني جدا»** كانت موضوعة تحت اشارة المعرفة العلمية والحقيقة بأي ثمن: ومنه اتهام الاصنام. غير انه، في مطلع الكتاب الخامس لكتاب **«المعرفة المرحة»**، المعنون «نحن بني البشر بلا خوف»، يدافع نيتشه عن قضية ستكون ثقيلة بالنتائج على اتجاهاته المقبلة: «[...] العلم هو ايضاً يقوم على اعتقاد، لا يوجد علم بدون «افتراضات مسبقة». ان مسألة معرفة ما اذا كانت الحقيقة ضرورية لا يكون عليها وحسب ان تجد اولا جوابها الجازم، على هذه الاجابة ايضاً ان تؤكده على نحو انها تعبر عن المبدأ، والعقيدة، والقناعة ان «لاشيء ضروري ضرورة الحقيقة وانه بالنسبة لها لا يكون كل ما تبقى الا ذا اهمية ثانوية»[١٤٨]. ما هو مصدر ارادة الحقيقة هذه؟ هل تولد الحقيقة من ارادة اجتناب خطأ الحكم (على الواقع) واجتناب الضياع او الخطأ ام انها تولد من ابتغاء عدم ايقاع الاخرين في الخطأ، او خداع أحد؟ لئن كانت ارادة الحقيقة ليست الا عدم الخطأ في الحكم على الواقع، لن يكون العلم في

الواقع الا تدريبا على الحذر. ولكن في هذه الحالة لا يمكن للارادة الحقيقة ان تكون مطلقة، وذلك لوجود اخطاء حيوية. الا ان مطلب الحقيقة يتقدم كمطلب مطلق. واذن تخضع للدافع الثاني لارادة عدم خداع احد (بما فيها عدم خداع الذات). بقول آخر، تخضع لدافع اخلاقي. ومن جراء ذلك، الشبهة التي ترتبط بكل قيمة اخلاقية ترتبط ايضاً بها: لِمَ ابتغاء الحقيقة بدلا من الوهم؟ أو ليست الحقيقة جزءاً من القوى الموجَّهة ضد الحياة، او ليست ارادة الموت(١٤٩).

بشكل ما، راودت هذه الشبهة فكر نيتشه منذ زمن طويل. ولكنها في تتالي السنين تفرض نفسها بقوة اكثر واكثر. لابد من الملاحظة انها (الشبهة) بحد ذاتها لا تتضمن اي طرح للمسألة الابستمولوجية لمفهوم الحقيقة، ولا تخص الا نفعه. وحتى رؤيته تخدم الحماسة للحقيقة في فترة «**انساني، انساني جدا**»، بافتراض ان عظمة الحقيقة تكمن بالضبط في صفتها المضادة للطبيعة، على خلاف الميل العفوي للاوهام النافعة. فالتغير اذن يخص التقييم وحده: بعد الان ستمنح القيمة للحياة بشكل اقوى من الحقيقة.

ولكن الى جانب هذه الشبهة «الحيوية» ازاء ارادة الحقيقة تولد شبهة ثانية، شبهة جديدة، اكثر تدميرا لانها تخص وضعها الابستمولوجي. في مرحلة «**انساني، انساني جدا**» أبعد نيتشه يقينا التمييز بين الظاهر والماهية، ولكن ليوحد بين العالم الحقيقي والعالم الظاهري: ان العالم الواقعي هو العالم الذي نعيش فيه، ولا يوجد عالم آخر. نتيجة كانت قد فرضتها هذه الارادة المطلقة للحقيقة التي ترفض الاستسلام للخداع وخداع الاخرين. بتعبير آخر، لا يضع هذا التصور موضع السؤال التمييز بين الحقيقة والوهم، بين الواقع والخيال: ومنه اتهام الاخلاق، والدين والميتافيزيقا، ومنه ايضاً احتمال المعارضة بين الفن بوصفه تخييلا والحقيقة التي تكشف عنها المعرفة.

ان دحض التمييز بين الماهية والظاهر كان يرجع عمليا الى انكار الماهية، وتطابقها مع الظاهر. الشبهة الاولى، التي تخص الاساس

الاخلاقي للحقيقة، لا تتهم هذا التمييز بين الواقع والخيال، بل تقتصر على استجواب القيمة الحيوية للحقيقة. الشبهة الثانية، خلافا لذلك، تهجم على مفهوم الحقيقة ذاته: قد لا يوجدواقع حقيقي، وقد لا يكون الواقع اكثر من بناء تخييلي. وبالتالي لعل مفهوم الحقيقة ذاته ليس الا تخييلا، واذن لن تكون الحقيقة الا ارادة وهم متنكرة: قابلة للنقد بوصفها موجهة ضد الحياة، ستكون بالاضافة الى ذلك وهمية تماما. انه بالطبع تصور نوعي للحقيقة ويكون في محور نيتشه الا وهي نظرية التقابل القائلة بأن الحقيقة هي عقيدة معرفة بعبارات منطقية بوصفها تطابق بين قضية وحالة واقع(١٥٠). انه يرفض قبول الافتراض الاساسي لهذه النظرية، والقائل بوجود حالات واقع مستقلة وممتنعة على الارجاع. ويؤكد، على العكس، ان كل واقع هو سلفا تفسير: «ضد الوضعية التي تبقى عند الظاهرة»، لا يوجد سوى وقائع، «سأعترض: لا، بالضبط لا يوجد وقائع، ولا يوجد الا تفسيرات»(١٥١). ان قيمة التفسيرات المختلفة لايمكن تحديدهابالاستناد الى مقياس موضوعي (الموجود الذي سيعطى)، بل وحسب بالنسبة لوظيفتها الحيوية: «الحقيقة هي ذاك النمط من الخطأ الذي لا يمكن لبعض انواع الكائنات الحية ان تعيش بدونه. ان ما يقرر في المرجع الاخير هو القيمة من منظور الحياة»(١٥٢). ان ما هو حقيقي، بالنسبة الى شخص معين، هو ما ينتهي الى زيادة شعوره بالقوة: «ان معيار الحقيقة يكمن في زيادة الشعور بالقوة». (١٥٣) كل اعتقاد يؤدي الى اضعاف القوة هذه ينبغي اعتباره بوصفه ضارا، بوصفه «خاطئا» وان كان يشكل جزءاً من الحقائق الراسخة. بتعبير آخر، تُلْغى الثنائيةالموروثة بين الحقيقة والخطأ ويوضع مكانها الاعتقاد، المخالف للاول، بين الاعتقاد الذي يدعم ارادة القوة والاعتقاد الذي يضعفها. ان تقدير رؤية العالم يرتبط بوظيفتها التعبيرية: سينحاز نيتشه الى الرؤى المعبرة عن القوة، الصحة وتأكيد الحياة ضد تلك التي تعبر عن الضعف، والمرض ورفض الحياة.

ان نقد الحقيقة (wahrheit) هو نقد لتصور نوعي للحقيقة، الحقيقة-التقابل، ولكن هذا النقد يتم باسم مطلب صدق(١٥٤)

(wahrhaftigkeit) يرتسم وراءه تصور جديد للحقيقة بوصفها صدقا. مؤكد ان كل حقيقة ليست الا تفسيرا والتوكيد الذي يدافع عن هذه القضية ليس الا تفسيرا، ولكن توجد تفسيرات صادقة وتفسيرات غير صادقة، اي تفسيرات حيث تتقدم ارادة القوة شفافة لذاتها، واخرى حيث تتقدم تحت اشكال مشتقة، محرَّفة. لا اعتقد اذن ان ينتشه في كتاباته المتأخرة محا كل مطلب للصدق لصالح نسبية مطلقة: وواقع انه يستمر في استعمال الفاظ مثل الخيال، الوهم او الكذب ليصف الوضع الابستمولوجي للقضايا التي تريد ان تكون موضوعية ويتعلق بموضوعات يبين ذلك بوضوح. لئن جردت كل فكرة للصـــدق من المعنى لن يعـــود بامكاننا الحـــديث عن الكذب او الوهم(١٥٥).

تكمن الصعوبات الاساسية للتصورات المتأخرة لدى نيتشه بخصوص الفنون في واقع انها تستند تارة الى نقد الحقيقة بوصفهامطلبا اخلاقيا-دون وضع وضعها الابستمولوجي موضع السؤال-، تارة الى التدمير الجذري لمفهوم الحقيقة-التقابل ذاته، التدمير الذي يعبر عنه في نظرية التخييل. ولكن وضع الفن لا يمكنه ان يكون واحدا في الحالتين.

في اطار نقد الحقيقة بوصفها مطلبا اخلاقيا-وبدءا من اللحظة حيث مع رفض التمييز بين الظاهر والماهية تُهْجر فكرة حقيقة وجُدية-توجد الفنون من جانب قوى الوهم. لقد تم اكتساب هذا الموقف عندما قُدِّم نسب الفن في كتاب «**انساني، انساني جدا**»: ينتـــهي الى قلْب النظريةالمجـــردة **للفن**. والتأملات اللاحقةالتي تندرج في داخل هذا المنظور لا تقدم اذن اي جديد: المقصود دائما الكشف عن «زيف الفن، ولااخلاقيته»(١٥٦). ذلك انه: «من المخجل للفيلسوف ان يقول: «الخير والجمال يلتقيان» فاذا اضاف الي ذلك» وينطبق هذا الامر على الحقيقة، «فأنه يستحق الضرب. الحقيقة بشعة. ولدينا **الفن** حتى لا نموت من الحقيقة»(١٥٧). على اكثر تقدير تمكن ملاحظة تقييم جازم بشكل اوضح لهذه القوة الموهمة **للفن**، المرتبطة

بافتراض أحادي الاتجاه للحياة واذن انتقاص الحقيقة بوصفها مطلبا زاهدا معارضا لهذا المطلب: هكذا عند اعادة قراءة كتاب «**ميلاد التراجيديا**» يكتب نيتشه ان **الفن** خير من الحقيقة وذلك لانه «الوسيلة الكبرى التي تجعل الحياةممكنة، الساحر العظيم الذي يستجر الحياة، المثير الاعظم لكي نحيا»(١٥٨). غير ان التقييم يرافقه بعض الاحتراس: احدى الانتقادات التي صيغت في فترة نص «**انساني، انساني جدا**» ضد الفن كانت قد الحت على صلاته بالدين والاخلاق، وبالتالي على تواطئه مع فاعليات تنتقص من العالم حيث يعيش لصالح عالم متعال. انه يحافظ على هذا النقد، ولكن بدلا من توجيهه الى **الفن** بوصفه كذلك فانه يصوغه ضد تصور خاص للفن، تصور الفن للفن: «[...] على هذا النحو ندخل تناقضا زائفا في الاشياء–ينتهي الى شتم الواقع («التحويل الى مثل اعلى» بمعنى البشاعة) قد نعزل مثلا اعلى عن الواقع، ننتقص الواقع، نفقره، نلعنه[...] فن معرفة، اخلاق، كل هذه الوسائل: بدلا من التعرف فيها على الحدس الذي يسعى الى توتر الحياة، جعلوا منها ما يكون نقيضا للحياة «لله» ان جاز القول بوصفها وحي عالم اسمى يتجلى هنا وهناك عبرها»(١٥٩). بالمنطقية الكاملة، لا يتوجه هذا النقد الى الممارسات الفنية بقدر ما يتوجه الى تصور نوعي للفن، وهو النظرية المجردة **للفن**. ولكننا نجد هنا ثانية اللبْس الذي تحدثت عنه من قبل. احيانا يميز نيتشه بين النظريات الفنية والممارسات الفنية، ولكن يحدث له ايضاً ان يؤكد وجود شكلين للفن: من جهة، فن الانحطاط والعدمية، فن الضعفاء الذين لايجرؤون على مجابهة الحياة، الفن الرومنسي، الذي يتطابق بالمناسبةمع النظرية المجردة **للفن** والتي تسلّم قبليا ببلوغ المعرفة الوجْدية لعالم متعالٍ؛ ومن جهة اخرى الفن الذي يؤلّه الحياة، الفن الديونيزي للتراجيديا الكلاسيكية التي تحتفل بالحياة الارضية بما تنطوي عليه من روعة ورعب في آن معاً: «**هل الفن ينجم عن عدم رضا امام الواقع**؟ او انه تعبير عن **العرفان للسعادة** التي نستمتع بها؟ في الحالة

الاولى، الرومنسية، وفي الحالة الثانية، هالة وتقريظ (بايجاز تقديس وتمجيد)»(١٦٠). هذا التمييز بين شكلين للفن يتناسب كليا مع تدمير مفهوم الحقيقة الذي يقترحه نيتشه في بعض النصوص اللاحقة. وبالمقابل، ما عاد بوسع **الفن** ان يكون من جانب الوهم، لانّه ان لم يبق ثمة حقيقة فلن يبق وهم. واذا كنا لا نرجع البتة الى عالم يوجد بوصفه معطى مستقلا، واذا كان العالم على الدوام من ابداعنا، فلا بد لنا من العزوف عن الفكرة القائلة بوجود صور حقيقية وصور زائفة. غير اننا رأينا ايضاًان نظرية نيتشه لا تقتضي التخلي عن كل معيار للحقيقة. ونتيجة لذلك تجد الفنون من جديد، فيما وراء وظيفتها كمنشط حيوي، تجد بشكل مفارق نوعا من المضمون المعرفي: لئن كان الموجود دائما شيئا مبدعا، ولئن كان العالم اضفاءً، تحقيقاً لارادة القوة، عندئذ تكون الفنون النمط الاكثر شفافية لتلك الفاعلية المضفية، ما دامت تتقدم بشكل صريح بوصفها ابداعات. ومنه انبثاق جديد ومفارق **للفن**. انه يقينا لا يُعلّمنا اي شيء عن الوجود في حقيقته الاخيرة، فليس هناك من وجود نهائي، وبالمقابل يكشف لنا كيف تولد العوالم: بفاعلية خلاقة، اضفائية لدى الانسان. وعليه فان فهم **الفن** هو فهم ارادة القوة، لانها تتجسد بشفافيتها المطلقة في **الفن**. بقول آخر، يصير الفن من جديد أداة الفلسفة لان بنية العالم بوصفها تخييلا تتضح انطلاقا منه.

وهكذا يكون العمل الفني الرمز الشفاف للفاعلية الخلاقة لارادة القوة الكونية: «ان العمل الفني عندما يظهر بدون فنان، بوصفه بدنا، نظاما[...] فان العالم كعمل فني يولّد نفسه[...]»(١٦١). ان نمط وجود العمل الفني هو نمط وجود الكون، اي نمط وجود كل موجود. فالفاعلية الفنية بالمعنى الضيق للكلمة ليست الا احد اشكال الفاعلية الشعرية (poïétique) الكونية: الحياة نفسها هي «الظاهرة الفنية الاساسية»(١٦٢).

في اطار وجهات النظر هذه، يوسّع نيتشه القضية القائلة إن الفن الانساني يتطور في ثلاث مراحل: في البداية يوجد الناسك هذا الذي يشكل

حياته، يتبعه الفنان بالمعنى الضيق للكلمة والذي يبدع اشياء فنية، واخيرا يأتي «الفنان الفيلسوف»[١٦٣]، المدعو الى تشكيل انسانية المستقبل. تقتضي هذه المرحلة الثالثة في الحقيقة اعادة تنشيط اليوتوبيا التاريخية الاجتماعية للنظرية المجردة **للفن** وسيكون المجال الاجتماعي بامتياز مجال الفاعلية الفنية. ذلك على الاقل ما يؤكده نص يثير-بالعودة الى الوراء-القشعريرة:

«بعد الان ستتوافر شروط ابتدائية لصالح تكوُّن هيئات مسيطرة اوسع، لم يكن لها ابدا نظير من قبل. وليس هذا بعد الاهم، لقد صار من المحتمل ظهور روابط تطهير عرقي دولي ستحمل على عاتقها مسؤولية تربية عرق اسياد، سادة الأرض في المستقبل، ارستقراطية جديدة وعظيمة تقوم على اصلب تشريع ذاتي حيث تمنح ارادة-العنيفين الذين يمتلكون حسا فلسفيا وارادة الفنانين-الطغاة ديمومة ستمتد آلاف السنين: نموذج بشر متفوقين الذين، وبفضل انتشار ارادتهم، ومعرفتهم وثرائهم وتأثيرهم سيستخدمون اوروبا الديمقراطية، الاداة الاكثر طواعية والاكثر مرونة، ليمسكوا بيدهم مصائر الارض، وليعملوا كفنان في تشكيل «الانسان نفسه»[١٦٤] عندئذ وفقا ليوتوبيا **«نص ميلاد التراجيديا»** كان على الثورة الفنية ان تقلب الوضع الاجتماعي والسياسي، واما الان يصير الميدان السياسي هو نفسه موقع الفاعلية الفنية النوعية[١٦٥].

ولكن العمل الفني ليس وحسب الوحي الذي يقدم المثال للبنية التخيلية، والتفسيرية للواقع، انه يكشف لنا ايضاً عن العمل الحميم للفاعلية المعرفية، ما دامت هذه ليست الا فاعلية تخييلية تجهل ذاتها: بدلا من انشاد الحقيقة علينا انشاد «قوة البناء، والتبسيط، والتشكيل والاختراع»[١٦٦]. ليست ارادة الحقيقة الا شكلا من ارادة الابداع، انها «ارادة مكوِّنة»، اذ «لا يسعنا فهم عالم غير العالم الذي صنعناه بانفسنا»[١٦٧]. العالم هو من ابداعنا: «ان الانسان يضفي اندفاعه للحقيقة، «هدفه» بمعنى ما خارج ذاته بصفته عالما **موجودا** (monde étant) او عالما ميتافيزيقيا، «شيئا بذاته»، او

عالما وجد من قبل. ان حاجته بوصفه مبدعا يخترع مقدما العالم الذي يعمل عليه، يستبقه. ويكون استباقه («هذا الاعتقاد» بالحقيقة) مرتكزا له»(١٦٨).

في اطار رؤيا للعالم بالتاكيد مختلفة جدا، يجد نيتشه من جديد التصورات الاكثر جذرية للنظرية المجردة **للفن**، تلك النظرية التي دافع عنها نوفاليس وفريدريك شليغل الشاب. ان الفكرة القائلة بأن العالم هو عمل فني، والتأكيد باننا لا نعرف الا ما نصنعه، واسباغ الصفة الجمالية على السياسة، وتصور الفاعلية الفنية كنموذج للفاعلية المعرفية، كل هذه القضايا التي صاغها من قبل، وغالبا بالفاظ قريبة جدا من الفاظ نيتشه، رومانسيوينا. هذا الميلاد الجديد ميلاد مفارق، إذ يتم التخلي عن مفهوم الحقيقة المركزي جدا في النظرية المجردة **للفن**، وتحل مكانه الفكرة القائلة بأن الواقع هو ابداع تخييلي. من جانب آخر، على نقيض الرومنسيين، توقف نيتشه عن الالحاح على المضمون التفسيري للفن ليلح على الفاعلية التي تولّده: إن مضمون العرض أقل أهمية من الفاعلية المعارضة وبشكل ادق القوة التي تتأكد من خلالها. تزاح مسألة الحقيقة بوصفها مضمونا. الا انه ايضاً لدى الرومنسيين كانت الحقيقة العميقة للعمل الفني تمتنع على الارجاع الى مضمونها التمثيلي: ان العمل الفني عمل نظري لا لانه يعيد انتاج الحقائق الاخيرة وحسب بل بما انه ايضا وبشكل اساسي يبدع عوالم، وبما ان نمط وجوده يعد نمط وجود العالم. ومن ناحية اخرى، لئن رفض نيتشه فكرة الحقيقة-التقابل، فإن مسألة الصدق، كما رأينا ذلك، تبقى مسألة سديدة في الفن تبلغ ارادة القوة صدقا وشفافيةخاصين جدا. لدى رومنسيي يينا، كما تبين ذلك قضية الطبيعة اللامتعدية للعمل الفني، فان حقيقة العمل ليست ايضاً من مستوى توكيدي ولكنها تكمن في صدق بنيانه الداخلي، اي في طبيعته الكونية الخاصة به، في حقيقة ان فيه يتجلى بشكل مفتوح المبدأ الخلاق الكوني.

يبـقى مع ذلك التبـاين اسـاسي بين الاونطولوجيـا المثـاليـة لدى الرومنسيين ورؤية العالم لدى نيتشه. وهكذا فالصدق المنشود ليس واحدا في الحالتين: تجلي اللامتناهي واللاهوتي-الميتافيزيقي من جهة، ومن جهة ثانية تحقيق ارادة القوة في عمل بوصفها قوة جسدية وفيزيولوجية. بينما كانت الرومنسية ترفع **الفن** نحو اللاهوت، يريد نيتشه ارجاعه الى الفيزيولوجيا: «ان التطلع الى الفن والجمال تطلع غير مباشر لاندفاعات الغريزة الجنسية التي تنقلها الى الدماغ»(١٦٩). غير ان هذه الفيزيولوجيا، كما يشدد على ذلك اوجين فينك ليست الا «لاهوتا بدون اله»[...] تسوغ الوجود بوصفه ظاهرة فنية، وتدرك في تألق الجميل، نعيم العالم، اي دين الفنان، دين الله العابث، دين ديونيزوس(١٧٠).

* * *

الفصل الخامس

الفن بوصفه فكر الوجود (هيدجر)

في نظر الارث النظري **للفن**، هل يسجل التصور الهيدجري للفن **قطيعة**؟ ان كتاب «**اصل العمل الفني**» (١٩٣٥-١٩٣٦)[١] هو النص الوحيد الذي يعالج فيه هيدجر مسألة الفن بوصفه كذلك. اما دراساته الاخرى فتتناول فنونا نوعية، اي في الحقيقة، تتناول الشعر ما عدا الاستثناء: وهكذا تبقى «**مقاربة من هولدرلين**»[٢] ضرورية لتحديد وتجسيد فهم بعض القضايا المدروسة في نص «**اصل العمل الفني**».

ولانني اتخذ من «**اصل العمل الفني**» نقطة استناد مركزية، (مسألة التطور اللاحق لفكر هيدجر). ان هذا التعليق يحرِّف بلا ريب تحليل فكر هيدجر لو أن موضوع البحث يتناول فلسفة مؤلف «**الوجود والزمان**» بمجملها، هو بلا اهمية من الزاوية التي تعنيني: ان تطور القول الهيدجري على مر السنين لا يكاد يمس الوضع الممنوح للفن. على اكثر تقدير تمكننا ملاحظة ان برنامج حوار بين الفكر والشعر تحقق بشكل اكثر جذرية في نصوص الخمسينات والستينات والسبعينات من نصوص الثلاثينات، على سبيل المثال، الدراسات الاولى لنص «**مقاربة من هولدرلين**». ان «السمة الشعرية» التي يكتسبها تدريجيا اسلوب قوله لا تقوم الا بتقريب هيدجر اكثر فأكثر من المثل الاعلى الرومنسي للمفكر-الشاعر (dichtender Denker)[٣]. ويمكن القول انه من منظور اشكالية النظرية المجردة **للفن** لا يقوم التطور اللاحق الا بتعزيز المخطط الموجه الذي وضع منذ نص «**اصل العمل الفني**».

وبالمقابل، لابد من التذكير، بايجاز، بتصور الفن، الذي نجده في

النصوص السابقة لنص «**اصل العمل الفني**»، وبشكل اكثر تحديدا في كتاب «**الوجود والزمان**»[٤].

وبالفعل، إن ما نلاحظه اولا عندما ننطلق من النصوص اللاحقة، هو عدم اهتمام هيدجر بالفن في كتاب (المبادىء)Princeps. غير ان المقاطع السديدة-التي تخص كلها الشعر-تسترعي الاهتمام، اذ يبدو انها، في ضوء قراءة اكثر تأنيا، تدافع عن تصورين متباينين. ففي التصور الاول، يكون الشعر شرحا (ex-plication) ما قبل اونطولوجي (اي شرحا ساذجا وعفويا) للوجود ومن جراء ذلك يكون شرحا ذاتيا ما قبل انطولوجي للوجود-هناك (إذن الانسان). بهذه الصفة، تصنف لا على التعيين في علم النفس الفلسفي، والانتروبولوجيا، والاخلاق، و«السياسة»[٥]، السيرة الذاتية للتاريخ، كلها اقوال يكون موضوعها التصرفات، الملكات، القوى، امكانات ومصائر الوجود-هناك[٦]. وتكون وظيفتها الفلسفية وظيفة وثائق (zeugnisse) يتناولها الفيلسوف في اطار التحليل الوجودي. (existential). وثائق تؤدي دورا مزدوجا: فهي تبين ان التفسير الوجودي ليس ابتداعا من الفيلسوف بل بناء يتأسس في الشرح-الذاتي العفوي للوجود-هناك، وفي الوقت ذاته يصير التفسير الفلسفي موقع كشفها الاساسي[٧] فهو اذن القول الفلسفي الذي يقول ما يروم العمل الادبي قوله حقا، بترجمته الى المقولات الفلسفية الملائمة. واذن لا يوجد للشعراي وضع مميز بين شتى الشروحات الذاتية للوجود-هناك، يضاف الى ذلك جهل الشعر بحقيقته الخاصة: وحده التفسير الفلسفي بامكانه الكشف عنها. مثل هذا التصور للتفسير يفترض مسبقا ان نصا شعريا يبتغي دائما قولا يختلف عما يقوله بشكل واضح: ههنا نجد من جديد الحركة الرومنسية التي تفترض الطبيعة التأويلية او الرمزية للشعر. لئن كان نموذج التفسير الذي يدافع عنه هيدجر ينحدر من اصل رومنسي، فان الوضع الذي يمنحه للشعر يقع خارج افق النظرية المجردة **للفن**، لانه ينكر على الشعر كل قدرة مستقلة للكشف الاونطولوجي.

الى جــانب هذا التـصـور الاول نـجـد ان فكرة القـول الشـعـري (Dichtung) يمكنها هي ذاتها امتلاك منزلة رفيعة بين ابعاد الوجود الانساني ويمكنها بالتالي ان تكون، شأن القول الفلسفي، تفسيرا اونطولوجيا بالمعنى الممتليء للكلمة، بهذا المعنى اقرأ نصا من الفقرة(٣٤) حيث يعالج اللسان بوصفه مقولة هي من ابعاد الوجود الانساني الاساسية. «ان تواصل امكانات ابعاد الوجود الانساني» اي الاستعدادلاكتشاف الوجود يمكن ان تكون الغاية التي يحددها لنفسه الكلام الذي ينطق شعرا[٨] فاذا امكن لتواصل الامكانات الوجودية للوجود-هناك ان تكون الغائية الخاصة بالشعر، فان وضعه يلتقي وضع الفلسفة. وبالفعل، على نقيض التحديدات **الوجودية**، فان تحديدات (ابعاد الموجود الانساني) تنتمي الى مجال الاونطولوجيا الاساسية وبشكل اكثر دقة الى مجال تحليل الوجود-هناك (dasein)[٩]. مؤكدا ان كتاب «**الوجود والزمان**» لا يعطينا اية اشارة الى الطبيعة المحتملة لهذه القرابة المعرفية بين الشعر والاونطولوجيا الاساسية. الا ان هذا لا يعني ان الامر هنا يتعلق بتصور ينتمي الى النظرية المجردة **للفن**.

لكي نصف باختصار الموقف الذي يوسعه هيدجر في «**اصل العمل الفني**»، يمكن القول انه ينصرف فيه عن التصور الاول لصالح التصور الثاني: ان موضوع هذا النص سيكون تحليل ماهية العمل الفني بصفته مقولة من مقولات الموجود الانساني (وحتى وان ترك هيدجر الفاظ التحليل الوجودي والاونطولوجيا الاساسية). بتعبير آخر، نجد انفسنا ثانية بالكامل في ارث النظرية المجردة **للفن**. ومن اجل مزيد من الدقة، نشهد ميلادا جديدا للنظرية الرومنسية **للفن**. مؤكد ان مسألة العلاقة بين الشعر والقول الفلسفي لم تذكر الا بشكل طارىء في نص «**اصل العمل الفني**» ولكننا نجد فيه بداية تصور للحوار بين الفكر والشعر سيشغل موقع صدارة للشعر في النصوص التي حظيت بالتكريس، على نحو مباشر او غير مباشر. وهكذا يعيد هيدجر بالاتجاه المعاكس الدرب الذي قاد من رومنسية يينا الى الهيجلية: منطلقا من تصور يرى في الفن مادة يمارس عليها التفكر

الفلسفي، ينتهي الى القضية الرومنسية لمسيرة متوازية للاثنين، لكنه بفعل هذا يعيد في الحركة ذاتها طرح المعضلة التكوينية غير القابلة للحل لنظرية يينا: لئن كان الفن والفكر يقول ما هو عين ذاته -le Même (das gleiche) فان هذه الواقعة لا يسعها ان تكون موضوع توكيد بالفكر، لان هذا سيقول عندئذ شيئا اكثر من **الفن**. ولكن الفكر هو الذي يقوله: كما في رومنسية يينا، يتصل الموضوع اذن بحوار محدد بقرار فلسفي تمهيدي، قرار يحدد مسبقا بالضبط الفن بوصفه قولا اونطولوجيا.

هيدجر قبالة الرومنسية

ان الفلسفة العامة لهيدجر لا تشاطر بالطبع الرومنسية في مواقفها، وهي مواقف الفلسفة المثالية الالمانية الناشئة. واكثر من ذلك يمكن القول انه كرس نصيبا كبيرا من تفكره في محاولة للابتعاد عن هذا الافق الفلسفي، الذي يرى فيه انجاز المرحلة الختامية للميتافيزيقا الغربية والمرحلة التي افتتحها ديكارت وليبنيتز. وستنصب هذه المرحلة الختامية على المذهب الذي يتصور الذاتية أساساً لحقيقة الموجودات، الامر الذي يكون المرحلة النهائية والقصوى في جهل الوجود والفارق لاونطولوجي، جهل يعرف الميتافيزيقا بوصفها كذلك. في مواجهة هذا الارث يتصور هيدجر فكره بوصفه نظام صعود من جديد نحو الاصل الدفين: فهو يسعى الى العثور من جديد فيما سبق التشييدات الميتافيزيقية-على فكر الوجود الذي يجعلها ممكنة بينما هي تجهله.

من المهم اذن القيام بعرض موجز لنقاط الخلاف بين الفلسفة الهيدجرية والميتافيزيقا الرومنسية: ليظهر الاستمرار الذي يمتنع انكاره في مجال نظرية **الفن** بشكل اكثر وضوحا.

الابسط هو الانطلاق من الثنائيةبين الميتافيزيقا وما يدعوه هيدجر «فكر الوجود». ان الميتافيزيقا التي يختلط تاريخها بتاريخ الغرب، هي حقبة نسيان الوجود(١١): توقُّع وثيقة ميلادها الاختلاط بين الموجودات (seindes) " والوجود واذن نسيان الفارق الاونطولوجي بين ما هو وجود

و«واقعة»وجود شيء موجود. منذ اليونان القديمة خلطت الميتافيزيقا تحليل الموجودات الحاضرة مع مسألة الحضور بوصفه حدثا. عن السؤال: «لِمَ يوجد شيء ما بدلا من العدم؟»، تجيب باحثة عن موجود اعلى، **يكون سبب ذاته** (causa sui) يكون اساس كل الموجودات الاخرى في الوقت الذي يكون فيه الموجود الاكثر وجودا: الله. او ايضاً، تبحث عن تعريف ما يعين موجودية الموجود، اي الشرط الكلي الذي يجعل من موجود موجودا: المقولات الافلاطونية، المقولات الكانطية، الخ. في الحالتين، تنسى (الميتافيزيقا) طرح المسألة الاصلية التي تخص الـ«يوجد» بوصفه الحدث المطلق الواقع.قبل كل تحديد سببي او تعريف عام. ولكن، حدث الوجود هذا هو الذي يجعل كل سؤال يخص الموجودات ممكنا، حتى وان كان منسيا: «انها-الميتافيزيقا-تفكر في الموجود بوصفه موجودا. حيثما يطرح السؤال عما هو الموجود، الموجود بوصفه قائما في مجال الرؤية. ان التصور الميتافيزيقي مدين بهذه الرؤية لنور **الوجود**. النور، يعني ما يختبره هذا الفكر كنور، لن يدخل هو ذاته في رؤية هذا الفكر»(١٢).

ولكن هيدجر يذهب الى ابعد من ذلك: فنسيان الوجود ليس طارئا او يرجع الى قصور في الذكاء، فهو يشكل جزءا من مصير الوجود، من مصير الوجود (Geschick). لئن كان تاريخ الميتافيزيقا هو تاريخ نسيان الوجود، فما من خطأ هنا اذن ينبغي تصحيحه بل مصير يتحتم التفكير فيه ويمكن التفكير فيه لان الميتافيزيقا تبلغ نهايتها. بما ان تاريخ الميتافيزيقا يختلط لدى هيدجر بتاريخ الغرب، فان **مصير** الغرب يكون **مصير** الميتافيزيقا. هذه الاخيرة «تحكم» تتابع العصور المختلفة وتعطي لكل منها مبادئه الموجهة: «في مسيرة الميتافيزيقا يتم تأمل على ماهية الموجود، في الوقت ذاته الذي يقرر فيه بشكل حاسم اسلوب حدوث الحقيقة. تؤسس الميتافيزيقا ايضاً عصرا، تزوده من خلال تفسير محدد للموجود، ومفهوم

محدد للحقيقة، بمبدأ تشكله الاساسي. هذا المبدأ يسيرٌ من البداية حتى النهاية كل الظواهر التي تعين خصائص هذا العصر»(١٣). في كل تشكيل تاريخي (historial) للميتافيزيقا يقابله تشكيل نوعي لنسيان الوجود. وفقا لعلم التاريخ التقليدي، يميز هيدجر ثلاثة عصور: العصر القديم، والعصر الوسيط، والازمنة الحديثة. التجزئة الثلاثية موجهة لانها تقوم على فكرة استفحال نسيان الوجود من عصر الى آخر: ان الازمنة الحديثة هي عصر الاسى الاقصى، ولكنها، من جراء هذا بالذات، تبشر بانقلاب حاسم.
يشير احتمال هذا الانقلاب الى ان الثلاثية تمتلك في الواقع ملحقا مزدوجا، نوعا من هالة قبل تاريخية وبعد تاريخية: من جانب الفكر ما قبل السقراطي بوصفه فكر الاصل، ومن الجانب الاخر لفكر ما بعد الميتافيزيقي الذي يلتقي فكر الاصل بمروره عبر الكثافة التاريخية للميتافيزيقا.

ان اقل ما يمكن قوله، بغض النظر عن الدور المهيمن الممنوح للميتافيزيقا-هو ان هذا المخطط ليس جديدا، لانه يحكم مجمل الفكر ذي النزعة التاريخية، على الاقل، منذ الرومنسية. ولهذا يبدو لي من الخطأ المعارضة بين هيدجر النظرية التاريخية(١٤). لئن حق انه يرفض فكرة **الحتمية** (لانها تبدو له محكومة بالمفهوم الميتافيزيقي لمبدأ السببية) لصالح تصور مصيري، فان هذا التصور الاخير يستعيد مع ذلك سمات اخرى اساسية في النظرية التاريخية، مثل (...) والافضلية الممنوحة للمرحلةالمعاصرة بوصفها مرحلة حاسمة، وفكرة بنينية للمراحل وفقا لمبادىء موحدة، وافتراض معنى كامن لتوالي العصور وعلى الاخص الافتراض الاساسي القائل بلزوم ارجاع الوقائع التاريخيةالى منطق مبطن ومواري. ويبدو لي ان هذا الافتراض الاخير موجود في قلب النزعة التاريخية. وفي الواقع، يميز هيدجر، مثلما هيجل من قبله، بين تاريخية سطحية والتاريخ العميق الذي يدعوه (**الصفة التاريخية المصيرية**). من ناحية اخرى يكون التصور المصيري ايضاً اكثر قدرية من تصور الحتمية، اذ يضع في مكان سببية تظل على الاقل قابلة للمعالجة، «حدثا» في آن معا غيرمحدد ويمتنع اتقاؤه.

من العصور التاريخية المصيرية هذه لن اتناول الا العصر الحديث، اذ في اطاره تقع الفلسفة الرومنسية، التي تتماهى لدى هيدجر بكل بساطة مع المثالية المطلقة[١٤]، واذن نقطة وصول ميتافيزيقا العصور الحديثة. فهذه الاخيرة تضع موجودية الموجودفي التصور (ادراك، فكرة، حكم، الخ) ويحدد الحقيقة بوصفها يقينا ذاتيا. ويكون بيان ميلاده مزدوجا: مع ديكارت تقوم الذات بدور اساس الحقيقة، ذلك لان معيار هذه الحقيقة هو اليقين الذي يصاحب التصور، مع ليبنتز تنظيم الموجودية بوصفهاتصورا وفقا لمبدأ السبب الكافي. وبدءا من هذه المرحلة لن يُقْبل بوصفه موجودا الا ما يمكن تأسيسه في يقين تطابق ويكون قادرا على التعليل (على بيان الأسباب) اي ان يُدْرج في سلسلة سببية. فالموجود هو ما يمكن تصوره وما يمكن توقعه: «[...] الموجود في كليته[...] يؤخذ على نحو لايكون فيه موجودا وحسب الا بقدر ما يبرهن الانسان على وجوده في التصور والانتاج»[١٥] ان تقديم الوجود-هناك كذات يساير بناء الموجودات كاشياء: فذاتية الوجود-هناك تحكم موضوعية «العالم»، وموضوعية «الطبيعة». وهكذا تكون ميتافيزيقا العصور الحديثة ميتافيزيقا محاصرة الموجودات (بما فيها الانسان): تكون ماهيته التقنية والعلم وجهه الاكثر تميزا.

من النتائج التي تنجم عن هذا التوصيف العام، لن اتناول الا ما يمس مباشرة موضوعنا: يتصل الموضوع بميلاد الاسطيطيقا. ينشأ هذا الميلاد من الوصل الذي تقوم به الثنائية بين الذات المتصوِّرة والموضوع المتصَّور (نمط الميتافيزيقا الحديثة) مع التفريع الثنائي (القديم قدم الميتافيزيقا الغربية) بين المحسوس والعقلاني. بين **المحسوس والمعقول**[١٦] L'aistheton et le noeton. لقد صيغ هذا التعارض بين ما يقدم نفسه وما يستشف من خلال المعطى من قبل الفلسفة الرومنسية بعون مفاهيم الرمز والتأويل: ويصير الظهور في العمل الفني «شفره» حقيقة روحية، ولكن وفقا لتحديدها التاريخي، لتفكر الرومنسية في هذه الثنائية في اطار ميتافيزيقا

للتصور: انه التخيل بوصفه ملكة منتجةللذات المتصوِّرة التي تطرح العمل بوصفه رمزايعطي شكلا للمادة، ويعطي صورة (morphe) للهيولي (hylé) يكون العمل الفني اذن تعبير الارادة الفنية للذات المتصوِّرة. كما من جانب آخر تكمن موجودية الموجودات في داخل التصور. ان العمل الفني، بتعبيره عن الذات، يمثل في الوقت ذاته هذه الموجودية.

وعليه تتصور الاسطيطيقا العمل الفني بوصفه يصدر عن فاعلية خلاقة مستقلة للذات الفنية. من طرف استقبال العمل نجد المفاهيم المقابلة «التجربة» (Erlebnis) " «الثقافة» (kultur). ان الذات المستقبلة تطرح العمل بوصفه اثراء لتصورها، وتجمع مجمل اعمال الماضي بوصفها موضوعات تشكل دائرة الثقافة التي توجد بحوزته. وهكذا يكون علم الجمال شكلا نوعيا لفكر الحصار: ويرجع العمل الفني الى وضع شيء يكون في متناول الذات المبدعة والذات المستقبلة.

مثل هذا الموقف الناقد لايحول البتة دون حقيقة ان غوص عمل هيدجر في الفكر الرومنسي(١٧) نجده، لا وحسب في مجال نظرية الفن، بل ايضاً في التوجه الفلسفي العام مع احكامه المعلنة او الضمنية. ويكون تشاؤمه العميق تجليه الاكثر ظهورا والاكثر تكتلا بلا ريب. يصاحبه رفض، غالبا ما يكون مشاكسا-بله مزدريا-للحداثة الاجتماعية، والسياسيةوالعلمية، الخ(١٨) يتبين هذا الموقف بشكل ملحوظ من تعريفه للازمنة الحديثة بوصفها عصر النسيان الاقصى للوجود، زمن الخطر المطلق (zeit der höchsten Gefahr)، وبالتالي عصر يعلن انقلابا حاسما حيث يبتغي عمل هيدجر لنفسه ان يكون في آن معا عملية إخراج المطمور والكشف عنه. ينبغي بالطبع تحديد موقع المخطط التاريخي الثلاثي الذي صادفناه في اطار هذا التشاؤم الثقافي، حيث تكون الحماسة للاصل والتبشير بانقلاب حاسم.

تحت ترويسة التشاؤم الثقافي نجد عدة موضوعات مترابطة فيما بينها:

- ان موضوع الزيف شكل هيدجري لنظرية الاغتراب، يلعب دورا

استراتيجيا في تعريف **الفن** بوصفه حدث الحقيقة واسلوب وجود وجدى: **الفن** يخرجنا من الزيف، ولكن يؤكد هيدجر في الوقت ذاته انه لبلوغ **الفن**، لابد وبشكل ما الانصراف مقدما عن اسلوب الوجود الزائف. وهكذا يشكو (في حلقته الدراسية لعام ١٩٣٤-١٩٣٥) بأن «وجودنا-هناك عالق في تفاهة اليومي الذي يستبعده كليا من دائرةالقوة الفنية»(١٩).

-موضوع اغتصاب الطبيعة، واستغلال التقنية لها. وتزداد تدخلات هيدجر في هذا الموضوع رؤيوية بشكل خاص بعد الحرب العالمية الثانية. ولا يبدو لي انه مثير للانتباه ان يرى رمزها في التهديد النووي، اكثر مما يراه في معسكرات الابادة النازية او الستالينية (الذي كان بامكانه ربطها بسهولة مع قضيته عن حصار الانسان). وايا ما كان الامر فالارث الرومنسي جلي واضح. لان الانتقاص من قيمة العلم، بله رفضه باسم اسرار **الطبيعة**، هو بلا شك موضوع رومنسي. يكفينا لتذكر هجوم غوته على فيزياء نيوتن، الرياضية والتجريبية ودفاعه لصالح فيزياء تأملية. ان هيدجر، بلا ريب، في تذكيره بهذه الجدالات، يؤكد ان غوته لم يفلح البتة في الخروج من افق ميتافيزيقا الذات وبالتالي ما كان يمكن لانتقاداته ان تكون سديدة(٢٠). مثال من ألّف عن استراتيجية الفرق الصغير والحاسم الذي يرعاه باستمتاع: ولكنه لا ينسينا بالمناسبة ان ادانته الخاصة للعلم بوصفه قوة «مشوّهة للطبيعة»(٢١) تخضع بالدقة للانعكاس الاخلاقي نفسه الذي قاد غوته.

-موضوع العلم بوصفه معرفة اقل قيمة(اذا ما قورن بالفلسفة) بالنسبة لهيدجر، ليس اكثْر من الجانب النظري للمصادرة التي تحدثها التقنية وعليه فهو يخضع، في امكانه ذاته، للمبدأ التاريخي لميتافيزيقا الذات: وليس بامكانه اطلاقا وضعها-ميتافيزيقا الذات-موضع السؤال لانه يتغذى منها. ولا يسعه بالاحرى ان يحاور فكر الوجود: العلم لا يفكر(٢٢). مثل هذا الانتقاص من قيمة العلم يمس ايضاً ما يُدْعى بالعلوم الانسانية: وهكذا حوار الفكر والشعر يضع نفسه منذ البداية بمنأى عن كل تداخل مع تاريخ

الفن او علم اللغة .

-موضوع انهيار اللغة (sprachverfall) : ثعبان البحر للنظرية المجردة للشعر يعيد هيدجر صوغ الموضوع في اطار اشكالية الزيف ونسيان الوجود. لئن ارتبط، في كتاب «**الوجود والزمان**» انهيار اللغة بزيف الحياة اليومية (مملكة ضمير الغائب المجهول « on») فان الكتابات اللاحقة تقع في منظور مصير تاريخي وتهوي اللغة الى مرتبة اداة اتصال، بقول آخر، يصير انهيار القول احدى قوى المصادرة التقنية : «ان انهيار اللغة الذي كثر الحديث عنه منذ زمن وجيز، وبشكل متأخر، ليس، مع ذلك ، السبب، بل مقدما نتيجة السيرورة التي وفقا لها، بوصفها تحت سيطرة الميتافيزيقاالحديثة للذات، تخرج تقريبا من عنصرها بشكل تمتنع مقاومته»(٢٣).

-ان ضمنية الاصل(٢٤) وهي الوجه الاخر للتشاؤم الثقافي، في نص «اصل **العمل الفني**» يقدم الاصل بوصفه انشاء ثلاثيا : انشاء العمل الفني هو «اصل اول مؤسس، غير قابل للشرح او للاستنتاج انطلاقا من موجودات موجودة سابقا، وبهذا المعنى يكون-العمل الفني-هبة. كما هو ايضاً البداية النابتة لعصر مصير تاريخي او «لانسانية تاريخية» وبهذا المعنى يكون-العمل الفني-تأسيسا (Grunden) واخيرا يكون وثبة الى ما بعد كل ما يضعه «العصر التاريخي» في الاحتياط .

من يقول فكر الاصل يقول فكر الوحدة . ولكن ينبغي التمييز بين الوحدة العددية (يوجد دائما مبدأ مصير تاريخي) والوحدة بوصفها تجميعا كليا (يوحد المبدأ عصرا برمته وينظمه ضمن كل تجلياته). وتحت هذين الوجهين يُخْضع فكر الوحدة متنوع الزمانية الخبْرية في تشتتها : ان نظرية الاصل الثلاثي لا تضمن وحسب الاستمرار «الديكتاتوري» للمبدأ ذاته عبر كل العصر التاريخي الذي يسيره هذا المبدأ ولكن ايضاًانقرائيته، وشفافيته (بالنسبة للمفكر الحق وللشاعر الحق) منذ لحظته الاولى .

يرجع مثل هذا التصور للوحدة في الواقع الى الاختيار بين متعدد الظاهرات التاريخية لنماذج يفترض منها توحيدها: وهكذا يكون لكل عصر نموذجه الملائم الذي لا يمكنه ان يكون الا مفهوما فلسفيا، وينبغي ان لا ندهش من ذلك. ان النموذج الذي يمنح الشرعية لترجمة التاريخ اي مجمل ظاهرات الارث التاريخي الخبْري، ضمن التاريخية التأريخية (Geschichte) ترجمة«تكشف»ان هذه التأريخية (Geschichte) هي بشكل اساسي تاريخ الفكر، وفي حالة الغرب هي اذن تاريخ الميتافيزيقا[٢٥].

غير انه ينبغي التوضيح: ان نص «**اصل العمل الفني**» يقر بوجود ممثلين آخرين لهما امتيازهما الى جانب الفكر، موجودات اخرى حيث «يمكن ان يأخذ الانفتاح مرجعيته وثباته[٢٦] وبالفعل يميز هيدجر في-نص «**اصل العمل الفني**» خمسة اساليب اساسية يمكن للحقيقة ان تحدث وفقا لها: تساؤل المفكر، والعمل الفني، وانشاء الدولة، «قرب ما انفك عن كونه مجرد موجود ليكون ما هو اكثر موجودية ضمن الموجود»، اي الدين، واخيرا التضحيةالاساسية[٢٧]. لا يوجد ههنا تناقض حقيقي مع التحليلات السابقة: ينبغي التمييز بين امكانات انشاء الحقيقة **بوصفها كذلك** (وهي بالفعل خمسة امكانات) وانشاء حقيقة «حقْبية». والمفاهيم الميتافيزيقية تكون على الدوام مفاهيم حقْبية ولا تحددإلا تاريخ الميتافيزيقا، اي «الحقبة العليا التي تتصف بنسيان الوجود. وفي داخل هذا السياج تخضع كل الاشكال الاخرى لحدث الحقيقة بشكل ما «لقانون» الميتافيزيقا، وان كانت بوصفها اساليب أصلية لحدث الحقيقة لا تنأى مصادرها عنها (عن الميتافيزيقا). ينبغي ههنا تذكر التمييز بين انسحاب الحقيقة واخفائها. ان الحقيقة لا تكون ابدا مؤكدة «برمتها»، لان انفتاح الوجود هو ايضاً على الدوام انسحابه الا ان الاخفاء هو الذي يصنع نوعية انسحاب الوجود في عصر الميتافيزيقا-بقول آخر، الحقيقة «الحقبية» الميتافيزيقة، بصفتها ضلالا، تخفي على الدوام حقيقة الوجود كما يحدث حسب الاساليب

الخمسة الاساسية التي يميزها هيدجر.

في الحقيقة، يطرح هذا التصور للمبادىء الحقبية مسائل على نظريته (هيدجر) في **الفن**. لئن كانت المبادىء الميتافيزيقية تحدد كل ظواهر عصر ما، فعليهاايضاًان تحدد الفن: واذن ما دامت الميتافيزيقا اخفاء للوجود، فان عليها ايضاً ان تجعل مستحيلا كل ارساء للحقيقة الفنية في العصور التي تحكمها. على كل حال يؤكد نص من كتاب «**اصل الفن**» الصلة الحميمة بين الارساء الفني والمبادىء الميتافيزيقية: «دائما عندما يقتضي كامل الوجود بوصفه هو التأسيس في المنفرج يبلغ **الفن** بوصفه تأسيسا ماهيته التاريخية. لقد حدثت هذه الماهية في الغرب للمرة الاولى في العالم الاغريقي. الامر الذي سيعني بعد الان ان «الوجود»صار تنصيب الوجود كامل الموجود وقد فتح على هذه الصورة تحول عند ذاك الى موجود، بمعنى ما خلقه الله. وقد حدث في العصر الوسيط. لقد حولّ هذا الوجود من جديد في مطلع الازمنة الحديثة واثناءها. وصار الموجود شيئا قابلا للحساب، يمكن النفاذ اليه والتحكم به. وكل مرة يبدأ عصر جديدمع ماهيته الخاصة به. في كل مرة، اقتضى انفتاح الموجود تاسيسه باعطاء الحقيقة نصابا في الموجود ذاته. وفي كل مرة حدث انفتاح في الوجود. **انفتاح يفرض نفسه في العمل**، ويكتمل هذا الفرض في الفن»(٢٨).

ويبدو الانتقال واضحا: ان حدث الحقيقة يتم في **الفن** وفقا لانماط التاريخية الميتافيزيقية للعصر الذي تفتتحه. على الفن اذن ايضاً ان يشارك دائما في عملية الاخفاء النوعي لعصر ميتافيزيقي ما، ومع ذلك، يؤكد هيدجر في تحليله الشهير للحذاء الذي رسمه ڤان جوج، ان هذه اللوحة تقول حقيقة لا يطالها الافق الميتافيزيقي، اذ يفترض فيها ان تكشف عن «الوجود المنتَج للمنتَج (L' être produit du produit). في حقيقته اللاميتافيزيقية. ولما كان القرن التاسع عشر محكوم بالميتافيزيقا الحديثة، المرحلة القصوى لنسيان الوجود: كيف يتسنى للوحة ڤان جوج ان تنأى عن

«مبدأ»هذا النسيان؟ ويبدو من الصعب الدفاع عن المنظورين معا، منظور الاخفاء الميتافيزيقي ومنظور الحقيقة الفنية.

يشهر هيدجر قضية هيمنة المبادىء الميتافيزيقية سلاحاً ضد كل المشروعات التي يتصورها بوصفها «مناوئة» محتملة لـ «تساؤله»، العلم بشكل اساسي، وبمقدار اقل اللاهوت. وبالعكس، يضع في المقدمة قضية الحقيقة اللاميتافيزيقية التي يكشف عنها العمل الفني عندما يبتغي تاسيس حوار بين «تساؤل» المفكر والفن. النصوص التي توسع صورته عن النظرية المجردة **للفن** توظف بشكل خاص المنظور الثاني دون ان يريدالمؤلف التخلي عن امتيازات الاول: وهكذا عندما يقوم بتحليل قصائد ريلكه، فانها لا تنال رضاه الا بشكل جزئي، وسرعان ما تنبثق قضية التحديد الميتافيزيقي لقوله الشعري، المفترض انه يجعل الخلاف الموجود بين «القضايا» الشعرية لمؤلف «**مراثي دوينو**» (Elégies de Duino) ونظريات مفكر الوجود يجعله شرعيا. على العكس، «امتلاك» للوحة ڤان جوج، التي يفترض فيها الكشف عن حقيقة الوجود-المنتَج (l' être-produit)، لا تشير الى اي تحديد ميتافيزيقي لهذه الحقيقة: ويثبت ذلك لانه يفترض في اللوحة ان تظهر ما يفكر فيه مفكر الوجود، واذن حقيقة تنأى عن التحديدات الميتافيزيقية. ان الوضع الذي يشغله هولدرلين هو بلا مراء الاكثر كشفا: يرى هيدجر ان مشروعه الشعري ينطلق بلا شك من المثالية المطلقة، الا انه في عمله اللاحق-العمل الذي يحظى بكل انتباه الفيلسوف -«يقفز» (هولدرلين) الى خارج هذا الافق الميتافيزيقي نحو الشعرية (pöesis)، القول؛ الوجود (Dichtung la). واذن سيكون المخاطب المفضل للمفكر الذي يلغي نفسه في وضع مشابه، لانه يفكر فيما وراء الميتافيزيقا بدءا من نهايتها (وفي الحالتين، عبر عودة الى الاصول الاغريقية).

ان تحديد **الفن** بوصفه اصلا **مطلقا** يقع بلا ادنى شك ضمن هذا المنظور لتأسيس حقيقة اساسية تنأى عن التاريخية الميتافيزيقية مذ يتصور العمل الفني بوصفه اصلاتاريخيا خاصا وحسب (اي اصل عصر معين) يكون وضعه ملتبسا: قد ينحدر **الفن** (بالحرف الكبير) الى مستوى فن ما.

يحتفظ بلا شك بدور مميز، لانه يشكل بدءا تاريخيا: «كل مرة يحدث فن ما، اي وجود بداية، عندئذ تحدث صدمة في **التاريخ**: يبدأ التاريخ او يُستأنف»[٣٠]. بيد ان ميلاد مبدأ ميتافيزيقي جديد يكون هو ايضاً صدمة تاريخية ولا شيء يضمن لنا انه بصفته يفتتح عالم عصر معين، ينأى **الفن** عن الانسحاب الميتافيزيقي الذي يميز العصر المذكور، واذن لا يكون الفن **فنا** الا على شكل اصل **مطلق** اي الكشف اللامتخفي عن الوجود.

الفن وحقيقة الوجود

يوسع هيدجر تصوره للعمل الفني في اطار تمييز بين الشيء (Ding)، والمنتَج (Zeug) والعمل (Werk) ويعلن عن ضرورة تخليص هذه الكلمات من التصورات الميتافيزيقية التي تجعل كل تناول حقيقي لماهيةكل منها أمراً ممتنعاً. فالميتافيزيقا تفكر في الشيء وفي العمل وفقا لنموذج المنتَج: انها تجهل طبيعتهما الخاصة. كما تنتهي الى تناول خاطيء للوجود-المنتَج للمنتَج. يوجد ثلاثة ازواج من التحديدات الميتافيزيقية المسؤولة عن هذا الجهل المضاعف: التمييز بين (hypokeimenonو symbebekoton) (الذي سينتهي عبر ترجمتها اللاتينية الى الزوج الجوهر والعَرَض (accidens et substantia) والتمييز بين الاحساس والمعرفة(aistheton et noeton)(الذي صادفناه من قبل) اخيرا التمييز بين الهيولي (hylé) من جانب، والصورة والشكل من جانب آخر (eidos et morphe) (واذن التمييز بين المادة والشكل-الصورة forme-figure) ويصدر هذا الزوج الاخير مباشرة عن التحديد الميتافيزيقي للوجود-المنتَج، وهو الزوج الذي تفضله مناقشة هيدجر، على ان الزوجين الاخرين لا يغيبان ابدا بشكل كامل عن مجال النظر.

تلك التحديدات الميتافيزيقية تحول دون رؤيتنا السمات الاساسية والتفاضلية للمجالات الثلاثية المُدركَة في حقائقها النوعية: «ان هذا

الاسلوب الشائع في التفكير منذ زمن طويل (التحديدات الميتافيزيقية) يسبق كل تناول مباشر للموجود. ان هذا السبق يُعطِّل[٣١] كل جهد لتأمل وجود كل نوع من الموجود. على هذا النحو تسد علينا المفاهيم السائدة للشيء الدرب الى صفة الشيء للاشياء كما الى صفة منتَج-المنتَج، دون ان نتكلم عن الدرب الذي يقودنا الى صفة التأليف في العمل»[٣٢].

ان الثلاثية الهيدجرية لا تعمل مثل تعارض بين الحدود في استبعادها لبعضها. فكل حد يشارك بوجه من وجوهه في الحدين الاخرين، على تميز كل منها بتشكيله النوعي: «ان الحذاء» بصفته منتجاً، على سبيل المثال، يقوم على ذاته مثل الشيء الخالص والبسيط، ولكن بدون الحضور القاسي لكتلة الغرانيت. من جانب آخر، يكشف المنتَج ايضاً عن صلة مع العمل الفني، ما دامت تصنعه يد الانسان. ولكن العمل الفني بدوره، بهذا الحضور الذي يكفي ذاته والمميِّز للعمل الفني، يشبه بالاحرى بساطة الشيء القائم بكليته في هذا النوع من المجانية التي يمنحها إنبثاقه الطبيعي، (dem eigenwächsigen und zu nichts gedrängten blossen ding) الا اننا لا نصنف التأليفات (أي الاعمال الفنية) بين الاشياء البسيطة[...] وهكذا فالمنتَج، ولأنه محدد بطبيعته لشيء، يكون شيئاً في نصف منه، ولكنه ايضاً اكثر من ذلك؛ وفي الوقت ذاته يكون في نصفه عملا فنيا، وأقل من عمل فني، لانه لا يوجد فيه الاكتفاء الذي يوجد في العمل الفني وهكذا يقع المنتَج بشكل فريد في الفاصل بين الشيء والتأليف (oeuvre) اذا ما افترضنا على الأقل بإمكان تعاطي مثل هذه الترتيبات الحسابية[٣٣]. فالمنتَج اذن يكون الحد **الوسيط** بين الشيء والتأليف ولكن بمعنى اكثر اساسية، الحد المركزي الحقيقي (اكثر من الحد **الوسيط** «ترتيب حسابي»، ترتيب -مثلما يشير اليه النعت (verrechende)، «الحاسب»-يصدر عن الافق الميتافيزيقي هو حقا العمل الفني. ان الحد **الوسيط** وفقا للحساب الميتافيزيقي لا يكون الحد المركزي وفقا لفكر الوجود:

فالعمل-الفني-يشوش الترتيب الحاسب.

لنحاول وصف الموقع المميَّز الذي يشغله العمل-الفني بشكل اكثر دقة: المقصود فيه موقع يمتلك القدرة على كشف الوجود، يسمي وجود الموجودات. في المفردات الهيدجرية الموجود بوصفه عملا-فنيا-يُحْدث حقيقة وجود الموجودات، بما في ذلك وجوده هو. وهو يصل الى هذه القضية المركزية في النظرية المجردة-**للفن**-بسيرورة على شكل حلقة. يبدأ بقول انه من اجل فهم الوجود تأليف في هذا الموجود الذي هو التأليف، وكذلك من اجل فهم الوجود-شيء في الشيء او الوجود-منتَج في المنتَج، علينا اولا التفكير في وجود الموجود: «المهم هو البدء بتوجيه النظر الى ضرورة التفكير في وجود الموجود، ان نحن شئنا ان يقترب منا جانب التأليف الحقيقي في العمل، جانب المنتَج الحقيقي في المنتج، والجانب الحقيقي للشيء في الشيء»(٣٤). غير ان التحليل الذي قام به في الجزء الثاني من كتاب «**اصل العمل الفني**» يبين ان هذا التفكير في الوجود لا يكون هو نفسه ممكنا الا في افق العمل الفني، فالعمل الفني وحده يُظْهر المنتج في حقيقته بشكل أن المفكر لا يكتشف هذه الحقيقة إلا فيه، ينبغي اذن قراءة النص عن ڤان جوج الذي يسبق واجب التفكير في وجود الموجود للتمكن من بلوغ وجود التأليف، مثل مقدمة (prolepse) لما سيُدرس بتفصيل اكبر في الجزء الثاني، اي الفكرة التي تنص على ان العمل الفني هو الذي يدشن فعلا حقيقة الوجود وبالتالي يفسح المجال للتفكير في وجود الموجود.

يعيد هذا النص عن لوحة ڤان جوج الحركة الحلقية التي تقود السيرورة العامة، حركة تستحق تحليلا تفصيليا. يدخل هيدجر اللوحة بعد ان بين قصور المفاهيم الميتافيزيقية المختلفة بالتفكير في الوجود-المنتَج-للمنتَج، الخ. ونتيجة لاخفاق الميتافيزيقا هذا يقترح تناول المسألة من منظور فينومينولوجي (وان لم يستعمل اللفظة، فان المقصود هو

هذا)، اي محاولة وصف الوجود-المنتج للمنتج باتخاذه كمثال (Beispiel) «مُنتَج مألوف: حذاء الفلاح. ما من حاجة لرؤيته من أجل وصفه(٣٥). فكل الناس يعرفونه. ولكن لما كان الموضوع وصفا مباشرا، قد يبدو من المناسب تيسير الرؤية الحسية (العرض الحدسي -veranschauli chung)(٣٦). مجرد توضيح يكفي من اجل هذا (عرض تصويري bildiche Darstellung) نختار لهذه الغاية لوحة شهيرة لڤان جوج الذي غالبا ما صور مثل هذه الاحذية»(٣٧).

للوهلة الاولى يبدو ان هذه اللوحة لا تعلمنا الا بما نعرفه من قبل: المقصود تمثيل زوج احذية لفلاح، او بالاحرى لفلاحة(٣٨)، واذن شيء منتَج يحدَّد باستعماله. ولكن سرعان ما يحدث الانقلاب: «ومع ذلك (und dennoch) تدخل هذه الاشارة البلاغية «القراءة» الهيدجرية للوحة. الموجهة سلفا، ينبغي الالحاح على ذلك، بالتعرف على هذا الحذاء بوصفه حذاء يخص فلاحة. نعرف هذه القراءة الشهيرة جدا: تكشف لنا اللوحة الوجود-المنتج للمنتج وكأنه مشدود بين الارض التي ينتمي اليها وعالم الفلاحة الذي يقدم لها ملاذها: «في داخل هذا الانتماء المحمي، يرتاح المنتَج في ذاته»(٣٩). هذا الارتياح هو ارتياح ما هو متين(verlasslichkeit) كلمة تعبر عن «امتلاء وجود اساسي للمنتَج»: « وبفضله-الامتلاء-يوكل امر هذه الفلاحة بهذا المنتج الى النداء الصامت للارض، بفضل الارض التي يقدمها المنتج، بفضل صلابتها، تلتحم بعالمها (-ist sie ihere welt ge wiss). من اجلها، ومن اجل من هم معها ومثلها، العالم والارض لا يكونان **الا** على هذا الشكل: في الشيء المنتج نقول «الا» ولكن التحديد هنا غير مصيب. ذلك لان متانة المنتج وحدها هي التي تمنح هذا العالم البالغ البساطة استقرارا يخصه حقا، بعدم معارضته التدفق المستمر للارض»(٤٠).

وهكذا تكشف لنا لوحة ڤان جوج ان الوجود الاساسي للمنتَج لا

يوجد في مجردنفعه الذي أدى إلى الاعتقاد ان اصل الشيء-المنتَج يكمن في مجرد صنعه، الذي يفرض شكلا على المادة[٤١] بل في متانته (verlasslichkeit). ولكن كيف تَّم العثور على هذه الحقيقة؟ : «لا بوساطة وصف او شرح زوج من الاحذية موجودة فعلا؛ ولا بتقرير عن سيرورة صنع الاحذية؛ ولابملاحظة الاسلوب الذي تستخدم فيه الاحذية هنا وهناك. فنحن لم نقم الا بالمثول امام لوحة ڤان جوج. هو الذي تكلم. لقد نقلناقرب اللوحة الي موقع آخر غير الموقع الذي ألفناه. لقد عرَّفنا العمل الفني ما هو زوج الأحذية في الحقيقة. وسيكون من اكثر الاوهام سوءاً الاعتقاد ان وصفنا، بصفته فاعلية ذاتية، هو الذي صوره هكذا، ليدخله بعد ذلك الى اللوحة. لئن كان ثمة ما ينبغي ان يطرح سؤالا، فهو اننا لن نتعلم الا القليل جدا من قرب التأليف، ولم نضعه الا بشكل بالغ الفجاجة والمباشرة. ولكن قبل كل شيء، لم ينفع البتة، كما قد يبدو لنا للوهلة الاولى، في توضيح افضل لما هو نتاج ما. انه ما يصل الى تجليه بالاحرى هو الوجود-المنتَج للمنتَج، بالتأليف وحده وفي العمل وحده»[٤٢].

يستحق النص أن يُذكر بكامله لانه يوضح بعض الجوانب الاكثر تعرضا للنقد في السيرورة الهيدجرية. لنذكر اننا انطلقنا من اتخاذ لوحة ڤان جوج كتمثيل تصويري يفترض فيه تبسيط التقديم الحدْسي لزوج من الأحذية. وهذان بدورهما كان يفترض فيهما تقديم دعْم لوصف فينومينولوجي للوجود-المنتَج للمنتَج. ولكن بدءا من هذه اللحظة الافتتاحية يحدث عدد من التماهيات (identification) الضمنية ومن الانزلاقات. هكذا قرر منذ البدايةبأن لوحة ڤان جوج لا يمكنها ان تمثل شيئاً آخر غير حذاء الفلاح. ومن هنا ينزلق بدون أدنى مبرر نحو حذاء الفلاحة. وعليه، وقبل بدء القراءة، وضَع هيدجر بالاسلوب الاكثر سلطوية التحديدات المؤشرة (dénotatives) التي كان عليها منطقيا (ولكننا نعرف أن المنطق يشكل جزءا من الميتافيزيقا) ان تكون احدى رهانات وصف

اللوحة. وايا ما كان الامر، نكتشف عند الوصول ان العمل الفني ابعد من ان يكون مجرد توضيح يفترض فيه تبسيط الوصف، يقود الوجود-المنتَج للمنتِج الى تجليه: انه-العمل الفني-يكشف بلا ريب عن هذا الوجود وفقا لصيغ خاصة بالوجود-تأليف، ولكنه بالضبط الصيغة الوحيدة، الى جانب صيغة الفكر التأملي، والقائل بامكان كشف الحقيقة عن نفسها.

ما الذي يدفع الى هذا الانقلاب؟ لاشيء الا قرار غير مسوَّغ بالحجة واشارته النصية هي التلميح: «ومع ذلك».. ان الانقلاب المرسوم على هذا النحو لا يُحال البتة الى خصائص عامة للتأليف، أي خصائص يمكن بلوغها ايضاً خارج مسلمات فكر الوجود. ويبرز هذا بوضوح من النص المركزي للتفسير الهيدجري: «في العمق المظلم لتجويف الحذاء سُجِّل تعب الكدْح. في الثِقل المتين والخشن للحذاء يدعم الاثر العنيد للاقدام عبر الحقول، على مَدى الاخاديد المتشابهة على الدوام، الممتدة بعيدا تحت الريح. وعلى جلد الحذاء آثار الارض الطينية. وتحت النعلين تمتد وحدة درب الريف التي تضيع في المساء، وعبر هذا الحذاء ينتقل نداء الأرض الصامت، عطاؤها الضمني للبذرة وهي تنضج، ورفضها السري لذاتها في الرقود الوعر للحقل الشتوي. عبر هذا النتاج يمر من جديد القلق الاخرس من اجل تأمين الرغيف، الفرح الصامت للبقاء، قلق الميلاد الوشيك، والارتعاش تحت وطأة تهديد الموت»(٤٣). بين المعجبين بهذه القراءة (وهم كثُر) لم يلاحظ اي منهم انها اذا كانت تقدم لنا حذاء ثرثارا بشكل فريد، فان اللوحة عمليا صامتة بالمقابل: وبالفعل لا تقوم هذه القراءة على سمات تصويرية. العبارة الاولى تمتلك الحد الادنى من الترسيخ في التأليف، لانها تنطلق من «العمق للتجويف» وصف تحيل فيه الصفة بالفعل الى سمة تصويرية قابلة للملاحظة: ولكن تفسير هذه الظلمة بوصفها كاشفة عن «تعب خطوات العامل» عبارة عن مدٍّ لا يكون ممكنا الا بدءا من قرار «قبْلي» تعرَّف على الحذاء كحذاء يخص امرأة فلاحة. نجد الالية نفسها في الجملة الثانية اذا «الثقل المتين» للحذاء وصف يمكن

استخلاصه من «هيئة الحذاء المدهون، ولكن الامر ليس كذلك فيما يخص تفسير هذه السمة، أي اساسه في «اثر الخطوة البطيئة والعنيدة عبر الحقول». ابتداء من الجملة الثالثة، يصير الوصف وصفاً رؤيويا او بالاحرى يكون جملة تطورات متفق عليها ويمتنع اتقاؤها لا ترتكز في شيء على الخصائص التصويرية للوحة: فهي تصدر مباشرة من التعرّف على الحذاء كحذاء فلاحة ومن ايديولوجية هيدجر الشخصية (اي اعتقاده بوجود **نظرة حب** (lebenwelt) فردية ومن الرؤية النوعية لهذه النظرة لديه).

ولأن لوحة ڤان جوج تعمل في الواقع مثل محطة متلاشية لتحليل يفترض مبدأ عملها شفافية مطلقة للعمل، يلغيها التفسير الهيدجري الغاء حرفيا عندما يؤكد بخصوص اللوحة: «هي التي تكلمت»، يوحد بين التأليف وصوت النبؤة. ولكننا نعرف ان صوت البيثيا كان في الحقيقة صوت كاهنة المعبد. وعندما يقول هيدجر: «من أسوأ الوهم الاعتقاد بأن وضعنا بصفته فاعلية ذاتية، الذي وصف هكذا ليدخله بعدذلك في اللوحة»، فانه يصف بدقة ما قام به.

يلح هيدجر على واقعة ان الكشف الفني لا يكون ابداً كشف حقيقة موجود خبْري خاص ولكنه دوما كشف **وجود** هذا الموجود وكشف العالم الذي يشكل أفقه. وهكذا فلوحةڤان جوج تصنع حدث حقيقة الموجود «المنتَج»، واذن وجوده، اي (verlass lichkeit) ولكنها في الوقت ذاته تكشف عن عالم الفلاحة، اي عن مجال خاص لوجود الموجود. ينبغي تحديد ان الكشف الفني عن وجود الموجود يتم انطلاقا من الوجود ومن اجل الوجود وليس من منظور الموجودات، كما هو الامر في التصورات الميتافزيقية. ان ليست ماهية المنتَج (بالمعنى الميتافيزيقي «اساس كلي») انها اسلوب حدوثه في المفتوح، والذي بوصفه كذلك تخفيه على الدوام الموجودات المفتوحة. سنعثر على هذه الخاصة لاحقا: يكون العمل الفني على الدوام انفتاح العالم، اى تأسيسه. يمتلك الكشف الفني يقينا، على الاقل في الفنون التشكيلية، خصوصيته النوعية: حدث الحقيقة يتم في صيغة

الظهور، الـ(scheinen) ما دامت الفرجة تظهر، تتالق بوصفها جمالا فنيا (kunstchone das). ان وضع الشعر اكثر تعقيداً بالطبع، واكثر التباساً ايضاً: عندما يشاء هيدجر تحديد **فن** الفكر، يستعمل الفنون التشكيلية كنموذج؛ وبالعكس عندما يريد التشديد على الحوار بين **الفن** والفكر، الظهور عندئذ، يلجأ الى نظرية القول الفني والى نموذج الفن اللغوي. ليس هذا التاكتيك هيدجريا بشكل خاص، فقد عثرنا عليه من قبل، على شكل مختلف بعض الشيء، لدى هيجل. على كل حال ان **الفن** والفكر، فيما وراء الخصوصية النوعية لكل منهما مرتبطان بصلة قربى اساسية لان كليهما لايتعاملان، لا مع الموجودات الخاصة، ولا مع الموجودات في كليتها العددية (ما كان شليغل يدعوه الادراك الممتد لـ pan kai hen عبر محاكمة خطية) ولا مع الموجودية(étantitè) في عمويتها بل مع ما يؤسس الموجود **بما هو كذلك**-أي يحدد موقعه في داخل بعد وجْدي: «في التأليف، الحقيقة هي التي تعمل، وليس وحسب شيء ما حقيقي. ان اللوحة التي تبين حذاء الفلاح، والقصيدة التي تقول النبع الروماني، لا تعرفنا وحسب-بالمعنى الدقيق للكلام لا تعرفنا على شيء اطلاقا-ما هو هذا الموجود الخاص بوصفه كذلك، انهما يحدثان التفتح بما هو كذلك، بصلته مع الموجود بكامله. بشكل اكثر بساطة وبشكل اساسي الحذاء وحده، وبشكل اكثر ايجازا، اكثر نقاء النبع الوحيد يدخلان ويزدهران في ماهيتهما، بشكل اكثر مباشرة وتجليا يكسب الموجود برمته بهما وجودا اكثر. وهكذا يضاء الوجود المنغلق على ذاته[٤٤] وكما ان الفكر الاساسي لا يقوم على دراسة الموجودات، بل على تأمل ما «يوجد»، اي الحدث تفتح الوجود بما هو وجود، لا يمثل العمل الفني موجودا (بالرسم، وبالكلام الخ) ولكنه تشغيل فرجة الوجود.

الفن كأساس تاريخي وكاعتكاف وجْدي

مثل هيجل، يربط هيدجر بين **الفن** والتاريخ برباط يمتنع حله. فهو يؤكد التضامن الدائم بين **الفن** والمصير التاريخي (historiale) للعصر الذي

شهد انبثاقه: «منحوتات ايجه(*) في متحف مونيخ، وآنتيغونا سوفوكليس في احسن طبعة نقدية بوصفهما اعمال فنية انتزعت من الحضور لخاص بهما. ومهما كانت رفعتها وايا كانت قدرة تأثيرها المهيب، وايا كانت ضمانة تفسيرها تنتزع من عالمها عندما تُصنف في مجموعة. حتى وإن جهدنا من اجل الغاء مثل هذه الازاحات، او على الاقل تحاشيها، على سبيل المثال بالذهاب من اجل مشاهدة معبد بايستوم(*) او كاتدرائية بامبرغ(*) في موقعهما، فقد انهار العالم الذي كانت تشكل جزءاً منه. وما من سبيل لاسترداد عالم بعد انسحابه وانهياره. فالتأليفات لا تبقى على ما كانت عليه[...] وكل هذا الانهماك حول اعمال فنية، ايا ما كان مستوى تطوره وايا ما كان التجرد من كل منفعة لا يبلغ ابداً الاعمال الفنية-الا في وجودها-شيء بوصفها اشياء، بيد ان الوجود الشيء ليس الوجود-التأليف(٤٥).

ولكنه يذهب الى ابعد من ذلك: فتاريخية **الفن** لا تقتصر على حقيقة ارتباطه الدائم مع تاريخي مُعْطى، اي انه على الدوام راسٍ في سياق (الامر الذي لا ينكره احد)، لقد رأينا ان خصوصيته تكمن بالاحرى في حقيقة اضطلاعه بوظيفة **مؤسسة** بالنسبة للعالم. فقولنا ان العمل الفني يفتح عالما يعني في الواقع التأكيد على انه يشق المصير التاريخي (l'historiale) لشعب. في هذا السياق يضرب هيدجر مثال المعبد الاغريقي: «أن التأليف-المعبد بدقة يحظى ويعيد حوله وحدة الدروب والعلاقات حيث

(*)م ايجه Eginetes جزيرة يونانية في خليج ايجه بن البيلويونيز وآتيكا. عُرفت في العصر القديم كمنافسة لآثينا وفيها بُني معبد آبيا. وتوجد منحوتاتها في متحف مونيخ.

(*)م مدينة في ايطاليا القديمة تقع على خليج سالرنا على بعد ٩٥كم من نابولي حيث توجد اطلال يونانية وررومانية ومنها معبد بوسيدون.

(*)م بامبرغ Bamberg: مدينة المانية في بافاريا حيث توجد هذه الكاتدرائيةمن القرن الثالث عشر.

الولادة والموت، وحيث البؤس والازدهار، والنصر والهزيمة، والبقاء والهلاك تقدم للوجود الانساني وجه مصيره. ان رحابة هذه العلاقات السائدة، هي عالم هذا الشعب في تاريخ مصيره. منها وفيها يجد نفسه من اجل اتمام مصيره»(٤٦). وبعد قليل يضيف: «ذلك ان البشر والحيوانات، النباتات والاشياء لم تعط بوصفها اشياء لا تتغير لتزود فيما بعد، وبشكل طارىء، المعبد الذي سينضم هو ايضاً ذات يوم الى الاشياء الاخرى، الزينة المناسبة. اننا نقترب بشكل اكبر بكثير لو نحن فكرنا في كل هذا بشكل معكوس، شريطة ان نعرف رؤية كيف يلتفت الينا كل شيء بشكل آخر[...]. **انه المعبد الذي بسلطته، يهب الاشياء اشكالها** ويقدم للبشر زاوية رؤية يرون منها انفسهم. وتبقى هذه الزاوية مفتوحة ما دام التأليف تأليفا، وما دام الاله لم ينسحب منه(٤٧). وذكرت من قبل ان هذه القضية عن الوظيفة التاريخية (historiale) **للفن** تبدو احيانا صعبة الانسجام مع قضية وظيفته الاونطولوجية. وهكذا، لتكرار ذلك، لا نرى كيف يمكن للوحة ڤان جوج ان تضطلع بوظيفة تاسيس تاريخي (historial) لانها صورت (اذا قبلنا بالقضية الهيدجرية ان الامر يتعلق بحذاء امرأة فلاحة) بينما يغرق عالمها وقد اقتلعه الحصار التقني. وليس مصادفة بلا ريب اذا كان التحليل الذي يقترحه هيدجر لا يتضمن أي رجوع الى الوظيفة التاريخية لعمل ڤان جوج.

ينبغي اذن ان نتساءل اذا كان **الفن** بما هو كذلك يمتلك وظيفة تأسيس تاريخي او ان المقصود وظيفة لا يضطلع بها الا في بعض العصور. يطرح هيدجر هذا السؤال على نفسه في نهاية النص وفي (zsatz) اما زال بامكان **الفن** ان يكون اساسا تاريخيا في عصرنا، ام ينبغي ان نرى صوابا ما رآه هيجل الذي كان يرى فيه تجليا للروح المطلقة «تم تجاوزه»؟ وهذا النص يبين انه يمنح الكشف الفني **بما هو كذلك** وظيفة تأسيس مصير تاريخي: وبالفعل عندما يطرح السؤال الهيجلي يوحده مع السؤال لمعرفة ما اذا كان **الفن بما هو كذلك** في طريقة الى الموت، الامر الذي يعني ان التساؤل

عن الوظيفة التاريخية للفن هو بالنسبة له تساؤل عن طبيعته او ماهيته . من جديد نجد اذن القضية المطبقة هذه المرة على الشعر، في ندوة شتاء ١٩٣٤-١٩٣٥ : «[...] الوجود-هناك (Dasein)(*) التاريخي للشعوب، صعودهم، أوجهم وأفولهم ينبجس من الشعر، [...] ومنه تنبثق ايضاً المعرفة الحقة، اي الفلسفة، ومن كليهما (الشعر والمعرفة) معا ينبثق تحقيق الدولة في الواقع الراهن للوجود الانساني (Dasein) لشعب بوصفه كذلك-السياسة . يكون ذاك الزمن الاصلي، التاريخي للشعوب بالتالي زمن الشعراء والمفكرين ومؤسسي الدولة، أي هؤلاء الذين يؤسسون بالفعل ويسوّغون الوجود التاريخي لشعب ما . انهم المبدعون الحقيقيون[٤٨]. في هذا النص تتجلى القيمةالمؤسِّسة المطلقة للشعر : ومؤكد ان الشاعر والمفكرٌ ومؤسِّس الدولة ثلاثتهم يوصفون بانهم خلاقون ومؤسسون للوجود التاريخي لشعب غير ان الشاعر ما يزال هو الموجود اولا باطلاق المعنى لانه يسبق المفكر، وهذا الاخير يسبق مؤسِّس الدولة .

يبقى مع ذلك وجود صلة حميمة بين الشاعر والمفكر والتاريخ (historialité) . ولكن المفكر في عصر الميتافيزيقا هو المفكر الميتافيزيقي . وهكذا نقع من جديد، على سؤالنا ما السبيل لاتقاء تضامن **الفن** مع التخفي الميتافيزيقي، مذ يقال عن هذا التخفي بأنه يحدد العصر موضوع السؤال؟ كيف يمكن **للفن** ان يبقى كشفاعن الوجودمذ يندرج في حقبة نسيان الوجود ومذ يمتنع فصله تاريخيا عن الماهية الاعمق لهاته الحقبة؟ انه سؤال نبحث عن جواب له .

ان التصور الثاني للعمل الفني، التصور الذي يعرِّفه بوصفه معرفة وجْدية، واذن بمثابة مسافة تباعد بين الفن للوجود-في-العالم الحسي لايصادف المسائل نفسها . ويتركز حول التعارض بين النتاج والتأليف فيما

(*) ترجمنا لفظة dasein الألمانية تارة ترجمة حرفية «بالوجود هناك» وتارة احتفظنا باللفظة نفسها (الدازين) وتارة ترجمناها بمعناها بعبارة «الوجود الانساني» .

يتصل بالعلاقات التي تعقدها مع موادها. يصوغ هيدجر اشكالية العلاقات بين المـواد والشيء المنتَج او المبـدَع في نص شـهـيـر- باطني بشكل خاص-يكرسه لما يدعوه الصراع (في داخل التأليف) بين الأرض والعالم. باعادة صياغة المسألة ضمن الحدود الشائعة، يمكن القول ان «الارض» ترجع الى الطبيعة (physis) وبشكل اكثر دقة الى المادة، والى مواد العمل الفني، اما «العالم» فيما يخصه، عرفنا ذلك من قبل، يشير الى الوظيفة التصويرية للتأليف. ويبدو ان علاقة النتاج بالارض لا تماثل العلاقة القائمة للعمل: فالنتاج يستهلك الارض ويرمي الى تلاشيها في الوظيفة النفعية. المـادة بمـا هي مـادة لا تدخل في الحسـاب الا بقـدر مـا تكون مناسبـة للاستـعـمـال المنشـود. في العمل الفني، على العكس، تكون الارض موضوعا (thématisé) بمـا هي أرض: وهو بلا ريب لا يشكل جـزءاً من المفتوح (من العالم)، لانه بالتعريف ما يبقى في الاحتياط، ولكنه يحدث، ويلج الى المفتوح ولكنه لا يلج اليه الا بوصفه التأليف الذي ينسحب الى داخل ذاته. فالتأليف يترك الارض تكون ما هي عليه: فلا يخضعها لغائية خارجية كما انه لا يسعى الى النفاذ اليها (محاولة -منذورة للاخفاق-هي محاولة العلم)[٤٨]. ولانه بالضبط يتركها تكون ما هي عليه يمكنه احداثها كـمـا الشيء الذي ينسحب. ولهذا السبب، لا يفتح العمل الفني العـالم وحسب: انه يقود الارض بصفتها تلك التي تنسحب الى ذاتها، يقودها الى الظهـور (ragen) في داخل العـالم في الوقت الذي يرد فيـه هذا الاخـيـر للارض، اي يقوده لتأسيس ذاته فيها. فالارض والعالم، في معركتهما، مرتبطان برباط يمتنع حله، ولان التأليف ينشيء امتناع انفصال هذه المعركة يكون ايضاً حدث الحقيقة؛ فالحقيقة ليست الا هذه اللعبة بين الانسحاب والانفراج: «فالارض لا تنبثق عبر العالم، والعالم لا يتأسس على الارض لا بقـدر مـا تحـدث الحقيـقـة بوصفـهـا المـعـركـة الاصلية بين الانفـراج والتحفظ»[٥٠].

يفترض من كل هذه الاعتبارات تأسيس الوظيفة الوجودية **للفن**، اي قدرته على تكوين ضدمة (stoB) وصدى (anstoB). هذه الصدمة هي التي

تكشف عن وجـود التـأليف: ولا يكون هذا الكشف كـمـا احـتـفـاظ بوجوده-المبدع، ولكن بوصفه، على الدوام، حدثا راهنا لهذا الوجود. ان «الموضوع» الوحيد للموجود عملا فنيا هو «حقيقة» وجوده: «[...] في التأليف، هذا: ان يكون بما هو كذلك هو بالضبط الامر الخارق. ولا يعني هذا ان العمل ما زال يدّوي تحت حدث وجوده-المبدع؛ انه هذا الحادث بالذات: ان يكون التأليف بما هو هذا التأليف، وان يمتد التأليف امام ذاته كما امتد دائما حولها. وبشكل اكثر جوهريةينفتح التأليف، وبشكل اكثر امتلاء يفجر تفرد الحدث، بدلا من عدمه(ويحدث وجوده) بشكل اكثر جوهرية يحس بهذه الصدمة وبقدر ما يثير التأليف الاحساس بالغربة بقدر ما يكون فريداً»[٥١] تتقاطع في هذا النص عدة موضوعات . وهكذا يكون تعريف الوجود-المبدع للتأليف بوصفه حدث وجوده (واذن جعل واقع وجوده موضوعا) على صلةمباشرة مع وضعه الاونطولوجي. ان المهم في التأليف، وذلك على خلاف المنتَج، ليس في الغاية التي وجدمن اجلها (ولنفهم من الغاية سببا او غائية) وليس، وذلك على خلاف الاشارات التواصلية، ما يقوم مقامه بل وحسب واقع وجوده (واقع وجود التأليف). وما دام يجعل من الحدث موضوع وجوده يمكنه في الوقت ذاته ان يكشف عن الوجود بما هو كذلك، لان الوجود هو حَدث.

يذكِّر هذا التصوربشكل واضح بنظرية رومنسيي ييناوبشكل اكثر تخصيصا يذكِّر بقضيتين من جملة قضاياهم المركزية المتصلة بطبيعة العمل الفني، وهي اننا نشهد في العمل التوافق بين الدلالة والوجود (ومنه غائيته الذاتية)، مما يجعل منه تمثيلا لبنية الوجود ذاتها. ان هيدجر بلا ريب، كما رأينا دلك، يرفض التصور الرومنسي للرمز، ولكن ما يقدمه في موضوع العمل (الفني) في آن معاً يخص جعل وجوده الخاص «موضوعاً» بوصفه يكون «موضوعه» الوحيد الحقيقي، وما يخص قدرته على التقاط ماهية وجوده في التفرد ومن خلاله (تفردالتأليف)، يحدد بدقة المجال نفسه لنظرية يينا في الرمز.

ولكن النص المذكور مهم ايضاً من جانب آخر: يحقق في الواقع انتقال تصور المسافة بوصفها فارقا بين العمل الفني والمنتَج الى تصور المسافة الفاصلة بين العمل والحياة اليومية الزائفة. فالعمل الفني يكون بالفعل عملا يشعرنا على الدوام «بالغربة»[...] «وبقدر ما يقف التأليف بشكل خالص في فرْجة الموجود التي فتحها بنفسه، بقدر ما يزعجنا ويدفعنا في هذه الفَرْجة، في الوقت ذاته خارج المألوف. **وعندئذ تعني متابعة هذا الازعاج: تحويل صلاتنا المألوفة مع العالم ومع الارض، واحتواء عملنا وتقييمنا، ومعرفتنا وملاحظتنا الشائعة في وضع يتيح لنا الاقامة في الحقيقة الحادثة في العمل الفني**. وبدورها تتيح هذه الاقامة لما هو مبدع ليكون العمل الفني هذا: ليكون بوسع العمل الفني ان يكون تأليفاً، وسندعوه حارس التأليف. ان العمل لا يقدم نفسه في وجوده-المبدَع بوصفه حقيقة واقعية الا من اجل الحماية، أي بوصفه تأليفاً حاضراً الان(٥٢).

لئن كان الفارق بين العمل الفني والمنتَج يتصل باسلوب الابداع، فان الفارق بين العمل الفني والحياة اليومية يرجع الى استقباله، الى «حراسته» قبل الصدمة التي يثيرها العمل الفني، كان الموجود في كليته، ونحن انفسنا بصفتنا نحرص عليه، كان يبدو مطمئنا. ان العمل الفني، بفتحه لعالم، يجعلنا نكتشف ان المطمئن لم يكن يبدو كذلك الا لاننا كنا ملتصقين في اسلوب الوجود اليومي، في اسلوب الوجود الزائف(٥٣). وظيفةمزدوجة أبرزها نوفاليس: ان العمل الفني بوصفه كشف لـ (hen kai pan) يكشف في الوقت ذاته عن ان الوجود الخبْري في خصوصيته ليس الا وهما. تتغير المفرادت مع هيدجر وتعريف المجالين المتقابلين لا يمكن خلطه بالثنائية الرومنسية بين المتناهي واللامتناهي ولكن البنية الوظيفية تبقى هي نفسها بشكل دقيق. ان **الفن** يجعلنا نبلغ حقيقة اخرى، بكشفه عن «زيف» الواقع اليومي.

وعليه تتخذ القضية الهيدجرية عن الطبيعة الوجْدية **للفن** شكلاً ثلاثيا: على المستوى المعرفي تتعارض «المعرفة» بصفتها كشف الوجود مع

المعارف اليومية المحسوسة، وعلى مستوى اسلوب الوجود يتعارض العمل الفني بوصفه وجودا ذاتي الغاية مع المنتَج الخارجي الغاية، واخيراً على مستوى الوظيفة، يتعارض العمل الفني بوصفه يقود الى حالة الوجْد مع الوجود-في-العالم الزائف للحياة اليومية.

نرى جيدا ان التصورين، تصور الوظيفة التاريخية (historialité) **للفن** ووظيفة وضعه الوجْدي، تصوران مستقلان كليا. بهذا المعنى، لئن كانت النظرية التي تعرف **الفن** مثل مسافة وجْدية بالنسبة للزيف تتيح فعلا الافلات من المشكلات التي تصادفها القضية القائلة بأنه يمتلك وظيفة اساس لتاريخ مصير، فذلك مقابل تغيير الاشكالية: لم يعد **الفن** يعرف بتعارضه مع الميتافيزيقية بل بتعارضه مع زيف الحياة اليومية. بتعبير آخر، ولم تحل المشكلة التي انطلق منها اطلاقاً: يكتفي هيدجر بمجرد تغيير الميدان ليفلت من التناقض الضروري الذي يولد من التأكيد المتلازم للسيادة المطلقة لـ (verstellung) الميتافيزيقي والوظيفة الاونطولوجية **للفن**.

الشعر والفكر

عند تحليلي للرومنسية ذكرت الى اي حد يرتبط الوضع الوجْدي **للفن** بالنوعية المسلّم بها «للغة» الفنية التي تتصف بصفات تفتقر اليها الفاعليات الرمزية الاخرى لدى بني البشر. كنت قد ميزت بين جانبين: من جانب لا تُقْبَل الفنون غير اللفظية في مستوى **الفن** الا بمقدار ما يمكن ترجمتها الى بنية كلامية من مستوى تفسيري، من جانب آخر، الفن اللفظي، المتحد بالشعر، الفن النموذجي اذ به تتحقق ماهية **الفن** بالشكل الانسب. في كتاب «**اصل العمل الفني**» يتوسع هيدجر في اعتبار من الصعيد ذاته.

ان مفهوم القول الشعري (Dichtung) ادخل في موقع استراتيجي، أي القسم الثالث الذي يحقق العودة الى السؤال الاساسي عن ماهية **الفن**. يستأنف هذا السؤال انطلاقا من تعريف العمل الفني بوصفه حدَث الحقيقة. ان حدوث الحقيقة ليس الا **القصيدة**، «**شاعريتها**» (poïetisation) القول

(Dichtung) الذي يخصها: «**الحقيقة وهي الفرْجة حيث اقامة الموجود تتجلى بوصفها قصيدة. وفي هذه الفرْجةيتجلى الموجود بوصفه كذلك، فكل فن هو اساسا قصيدة**. في هذه الحقيقة يسكن معا العمل الفني والفنان؛ فماهية **الفن**، هي الحقيقة تضع ذاتها في العمل الفني، من **قصيدة** الفن هذه يحدث انه في وسط الموجود تظهر فسحة انفتاح حيث يظهر كل شيء مختلف عما هو مألوف»(٥٤).

ان تدشين القول الشعري (Dichtung) في موقع الصدارة بوصفه ماهية **الفن** يمتلك ملحقا مزدوجا: من جهة يشغل الشعر مكانا مميزاً بين مجموع الفنون، ومن جهة ثانيةيتم تصور الفنون غير اللفظية وفقا لنموذج لفظي. في مقطع مركزي يشدد هيدجر، على المكانة المتميزة للشعر في الوقت الذي ينفي فيه خضوع الفنون الاخرى للشعر، لئن كان كل فن بماهيته قصيدة، فانه ينبغي امكان ارجاع الفن المعماري، والنحت والموسيقا الى الشعر. قضية اعتباطية بشكل خالص. بالتاكيد طوال ما نفسر هذا وكأنه يعني ان الفنون المذكورة هي تنوعات من فن الكلام، فافتراض بإمكان الاشارة الى الشعر بهذه التسمية التي تؤدي بسهولة الى سوء فهم. ولكن الشعر (poèsie) ما هو الا اسلوب من اساليب اخرى للمشروع الذي يوضح الحقيقة، اي القول (Dichten) بالمعنى الواسع للكلمة. ولكن العمل الشعري بالمعنى المحدود يحتفظ بموقع الصدارة بين جملة الفنون(٥٥). يطرح هذا النص سؤالا مزدوجا: بِمَ يشغل الشعر موقعا مرموقا بين الفنون، ما السبيل الى ربطه بالفنون الاخرى، علما ان ليس بوسع هذه الاخيرة (الفنون الاخرى غير الشعر) تكوين مجرد فئات مشتقة؟

ان الاجابة عن السؤال الاول تكمن في القضية القائلة بأن اللسان مادي الوجود: هو (unverborgenheit) بوصفه دوما في طريقه الى «الحدوث». نجد هذه القضية من قبل تحليل «استعدادية» (Befindlichkeit = dispsibilite) الموجود- هناك الذي يقترحه هيدجر في كتاب «**الوجود والزمان**»: وبالفعل الموجود في العالم فيه يدرك بشكلين: الفهم

(verstechen) والشرح (Auslegen) في كتاب «**اصل العمل الفني**».
وتكون اهمية اللسان اكبر لانها مرتبطة مباشرة بـ«مشروع» يتصور بوصفه ملحق الانفتاح الـ(Geworfenheit): اللسان هو الفعل الذي به يصير الانفتاح انتشارا او الفعل الذي يتقرر ما اذا كان الموجود سينفتح وكيف سيكون الوجود متوار في انفتاحه. ان الانفتاح لا يكون الا في اللسان ومن خلاله، الامر الذي يتضمن بالطبع رفض كل تعريف تواصلي له: «كيما نرى هذا (اي لنرى بِمَ يشغل الشعر موقع الصدارة)، يكفي التوصل الى مفهوم صحيح. ان اللغة، وفقا للفكرة الشائعة، هي اداة تواصل. انها اداة التخاطب والاتفاق، بشكل عام وسيلة الشرح والتفاهم. بيد ان اللغة ليست مجرد-وبشكل اساسي ليست اولا-التعبير الشفوي والمكتوب عما ينبغي نقله. فهي اكثر من مجرد نقل ما هو متجل او متوار مدلول عليه بوصفه كذلك بكلمات وجمل: لانها هي بالذات التي تصنع حدوث الموجود بوصفه موجودا للمنفتح. هناحيث لا تنتشر اية لغة، كما في وجودالحجر، والنبات اوالحيوان، هناك لا يوجد انفتاح للموجود، وبالتالي، لا انفتاح للا-موجود وللخواء[٥٦]. ان رفض تعريف تواصلي مرتبط بتصور اللغة بوصفها في ماهيتها تعطي الاسماء (nominatrice) ينتهي هذا التصور الصادر عن اصل ديني لدى هيدجر الى نظرية «الكلمات الاساسية» التي يؤسس عليها عمله التفسيري عند قراءة الاعمال ا لشعرية: «بقدر ما تسمي اللغة الموجود للمرةالاولى. فان مثل فعل التسمية هنا يتيح للموجود وحده ان يبلغ الكلام والظهور. ان هذه التسمية هي تسمية الموجود في وجوده وانطلاقا من وجوده. وهكذا يكون هذا القول مشروعاً حيث يقال كيف يبلغ الموجود الانفتاح وبصفته ماذا[٥٧]. يتضمن مثل هذا التصور للسان بالضرورة تجزئة الدلالة التي لا تقيم وزنا للبنى القواعدية ولا البعد الاداتي بالتأكيد[٥٨]: ان اللسان كما يتصوره هيدجر هو مجرد قاموس، حتى وان

كان قاموس «الكلمات الاساسية للوجود». سأعود الى هذا الموضوع لاحقا، عندما اقوم بتحليل العمل التفسيري لدى هيدجر.

خلال الثلاثينات وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، بشكل خاص في كتاب: «**اصل العمل الفني**» والدراسات الاولى عن هولدرين يرتبط هذا التصور للسان ارتباطا وثيقا بنظرية«التاريخية» (historialité)يكون اللسان دوما اللغة التاريخية لشعب بعينه، اي انه المجال الذي يتأسس فيه ويتقرر ويؤدى مصيره التاريخي: كل لغة هي حَدث من احداث القول حيث ينفتح تاريخيا عالم شعب معين ويحتفظ بالارض على انها المجال المحدود. ان القول الذي يقدم مشروعه هو القول الذي، في تهيئة ما يمكن قوله، يوصل إلى العالم في الوقت ذاته ما يمتنع قوله بوصفه كذلك. وهكذا، في مثل هذا القول تتهيأ لشعب تاريخي مفاهيم ماهيته، اي اسلوب انتمائه **لتاريخ** †Histoireالعالم[٥٩].

هكذا وضعت علامات تطابق اللسان مع القول الشعري (Dichtung) بوصفه ماهية **الفن** لان كليهما معرَّفان بوظيفتهما الانطو-لوجية وبوضعهما التاريخي. الا ان هيدجر يضيف تحفظاً: «**القصيدة** هي اذن فكر بمعنى واسع جدا وفي الوقت ذاته باتحاد وثيق اساسي مع اللغة والكلام بشكل ان السؤال يبقى بكامله لمعرفة ما اذا كان **الفن** بكل اشكاله، من الفن المعماري الى الشعر يستنفد حقا ماهية **القصيدة**»[٦٠]. هذا التحفظ لا يدهش الا للوهلة الاولى: انه في الواقع يهيء المجال لقضية الوحدة الاساسية للقول الشعري (Dichtung) مع الفكر (Denken) التي نجدها في التحليلات التي يكرسها هيدجر لنصوص هولدرلين.

ولان اللغة ذاتها تكون **القصيدة** (Po`eme)، يمكن وصف الشعر، فن اللسان بـ«**القصيدة** الاكثر اصالة بالمعنى الدقيق»[٦١]. وفي الوقت ذاته يمكن تحديد علاقته بالفنون الاخرى: «ان اللغة لا تكون اذن قصيدة لانها شعر اساسي (Urpoesie) بل على العكس، انه الشعر الذي يحدث الى ذاته في

اللغة لانها تحفظ في ذاتها الماهية الأصلية **للقصيدة. وعلى العكس من ذلك، الفن المعماري والنحت لا يحدثان ابدا الا في انفتاح القول والتسمية، فالقول يقودهما ويوجههما**. ولكن من جراء هذا بالذات يبقيان دروبا واساليب مفردة لبناء الحقيقة في العمل. انهما-كل من اجل ذاته-قصيدة خاصة في داخل انفتاح الموجود الذي حدث، على الرغم من كونه لا يدرك كليا داخل اللغة»(٦٢) وعليه، اذا لم تكن الفنون الاخرى مشتقة من الشعر، فانها مع ذلك اقل اصالة منه لانها موجهة ومسيرة بانفتاح القول ومنح الاسماء اللذين يحدثان داخل اللغة.

ولكن اذا كانت الفنون غير الكلامية تفترض دوما فَرْجة الموجود كما يحدث في اللسان، كيف يمكن الاستمرار بوصف هذه الفنون بالقول الشعري (Dichtung)، اذا عرَّفنا القول بانه حدوث هذه الفَرْجة؟ لنذكر ان العلم جُرِّد من علاقة اصلية مع مسألة الوجود لانه لم يكن يتدخل ابدا الا في فَرْجة الموجود من قبل: لا نرى كيف يمكن للفنون غير الكلامية ان تتجنب مثل هذه المقولة. ومع ذلك فهي تتجنبها اذ رأينا ان المعبد الاغريقي كان بشكل صريح مطابقاً لفعل انفتاح عالم، واذن مطابقا لحدَث الفَرْجة لحدث حقيقة العالم الاغريقي. وبدلا من ان يرى هيدجر في هذا أي تناقض يؤكد، خلافا لذلك، انه بالضبط لان الفنون الاخرى يقودها ويوجهها المفتوح الذي «حدث» في القول والفكر تبقى «اساليب فريدة لانشاء الحقيقة في العمل». والواقع، على الرغم من هذا التأكيد الممتلىء بالشجاعة، يجابه هيدجر الصعوبة نفسها التي يجابهها الممثلون الاخرون للنظرية المجردة **للفن**، وهي ان يضم في نظرية واحدة فن الكلام والفنون غير الكلامية نظرا لكون النظرية موضوع البحث نظرية متمركزة على اللغة (بالمناسبة هذه الصفة ليست مبالغة)، اي انها تتجه الى وضع ماهية **الفن** في وظيفته التفسيرية وتصورها بوصفها لغوية بشكل معلن او مستتر. ولا يكاد يخرج من هذه الصعوبة بشكل افضل من سابقيه لانه لا يقدم اية اشارة واضحة تبين

كيف نوفق بين الصفة «الثانية» للفنون غير الكلامية بالنسبة للشعر مع الصفة مع ذلك اصلية للفرْجة التي يفترض ان يحدث من خلالها.

ان تدشين الشعر بوصفه فنا نموذجيا يرتبط ايضاً بشكل دقيق بالوظيفة التي تعود اليه للدخول بحوار مع الفكر. واصلا يمكن القول ان نظرية هيدجر في **الفن** تبلغ اوجها في قضية هذا الحوار.

لقد رأينا منذ تحليل رومنسية يينا ان العلاقة بين الفكر والشعر بوصفه نموذجيا لا يمكن ادراكها بشكل مناسب الا اذا قرأناها في اطار الثلاثية: فن-فلسفة-علم. والثنائي الهيدجري القول-الفكر Dichtung/Denken ينبغي ان يوضع هو ايضاً في ثلاثية: dichten/denken/wissen (يقول شعرا/ يفكر/ يَعْلَم)، والحد الاخير يرجع في آن معاً الي العلوم والى الميتافيزيقا التي تكون الاساس. واذن يجري هيدجر عملية ازاحة بالنسبة لرومنسيي يينا، ازاحة تخفي الفلسفة: الامر الذي كان عند الرومنسيين احدى حدود الثنائية المنتخبة التي تتعارض مع العلم بوصفه حدا لا اصل له، يصير عنده موقع الحد المستبعد، موقع يتضاعف لانه يشتمل معا على الميتافيزيقا والعلوم. الا ان البنية تبقى هي ذاتها بشكل دقيق: يُنتخب حدان والحد الثالث يعمل من اجل التوضيح. وكما ان وحدة الشعر والفلسفةعند الرومنسيين تأسست على «طرد» العلوم «التجريبية»، فان الحوار بين القول الشعري والفكر Dichten/Denken لدى هيدجر يتم على حساب العلم والميتافيزيقا. وهذا الطرد للعلوم والميتافيزيقا خارج المجال القدسي يكون تتمة لابعاد اساليب اللسان المرتبطة بنسيان الوجود. ويمكِّن القول والفكر، الدخول في حوار لان كلا من الحدين يفهم بوصفه ابتعادا عن القول المرتبط داخليا بكل منهما: اللغة التواصلية من طرف، واللغة العلمية والميتافيزيقية من الطرف الثاني. ان الفارق بين الشعر والفكر الذي ينشىء امكان اتحادهما (رومنسية يينا) او حوارهما (هيدجر)، لا يكون صائبا الا على ارضية هذا التطابق المبدئي والذي يصدر عن ابتعاد كل منهما عن الاقوال الخبْرية.

ما الطبيعة الدقيقة للحوار بين **القصيدة** والفكر؟ تختلف الاجابة، باختلاف السؤال الذي يطرحه هيدجر على نفسه بشكل مجرد (in abstrac-to) او ضمن منظور تاريخي. في الحالة الاولى، يبدو انه يؤكد فكرة امتياز ضمني **للقصيدة**، وبشكل اكثر عيانية للشعر. وهكذا نقرأ في نص «**هولدرلين وماهية الشعر**» (بخصوص مرثية «**خبز وخمر**»): «فيها قيل شعريا ماكان بالامكان عرضه هنا بالفكر وحده»(٦٣). ليس ضروريا التذكير بأن هذه المقولة تستعيد القضية الرومنسية التي تعارض بين الشعر والعرض الفلسفي. ضمن هذا المنظور ايضاً لاكتفاء ذاتي للقول الشعري ينبغي تفسير النموذج التفسيري لشفافية كاملة للتعليق قبالة اكتمال العمل: «من اجل حب ما يأتي في قصيدة على الشرح ان يرمي الى جعل نفسه عملا زائدا (بمعنى لا ضرورة له). الخطوةالاخيرة، ولكنها ايضاً الخطوة الاصعب لكل تفسير تقوم على التلاشي مع كل توضيحاته امام الحضور الخالص للقصيدة»(٦٤). يتفق هذا المثل الاعلى اتفاقا تاما مع قضية الوظيفة النموذجية للشعر في مجرى الحوار بين الشعر والفكر، قضية يبدو انها تزداد بروزا خلال السنين، لان النص الختامي لـ«**مقاربة هولدرلين**»(تاريخ ١٩٦٨) يؤكد: «ان الاسلوب المناسب للكلام عن الشعر لا يمكنه ان يكون الا القول الشعري. في هذا القول، لا يتحدث الشاعر لا عن القصيدة ولا في القصيدة. انه يقول (dichtet) ما هو خاص بالقصيدة»(٦٥). هذا التوكيد، وموضوعه المباشر هو مسألة العلاقة بين قصائد هولدرلين ونصوصه النظرية، تنطبق بتغيير ما ينبغي تغييره (mutatis mutandis) على الشرح، الشرح الهيدجري الذي لا يسعه ان يكون على المستوى الرفيع **للقصيدة** الا اذا استحال بدوره الى **قصيدة**، إلى قول شعري، إلى (Dichtung).

يبدو ان امتياز الشعر اساسا يكون على صلة بوظيفته كأصل تاريخي مطلق. اثناء حلقة تور (thor) عام ١٩٦٦، يلاحظ رونيه شار ان التعدد

الدلالي (sémantique) في قول هيراقليطس يجعل منه قريب الشاعر، ويجيب هيدجر ان الامر كذلك لان اللغة الاغريقية كان لها بالطبيعة علاقة لا تقوم على حساب، اي انها تجعل الوجود يحدث في حركته المزدوجة بين الانفتاح والانسحاب. يعني هذا ضمنياً ان الشعر يحافظ على هذه العلاقة مع الوجود، واذن يبقى اصليا على الدوام. وهذا اصلا ماتبينه بشكل صريح صفحتان لاحقتان. بتأكيده ان مهمة الشعر تقوم على التفكير في مصيّر الوجود، يحدد انه في هذا المشروع تشكل القصيدة اداة (organon) للفكر: «ذلك ان الشعر لم يفقد ولاءه لمكان التفتح الاصلي، بينما تحدد صيرورة الفكر فلسفة -وصيرورة العالم- خلافا لذلك الدرب الذي نطرقه في الزمن الراهن..»(٦٦) فالشعر لم ينسحب اطلاقا من ارض المولد الذي يترتب على الفكر ان يستعيده من خلال تفكيك الارث الميتافيزيقي والدخول في الحوار مع الشعراء.

غير انه عندما يُفْهم الشعر، لا بوصفه الاصل التاريخي المطلق، او وفقا لماهيته اللازمنية، بل بوصفه ينبثق في حقبة تاريخية عيانية يمكن ان تنقلب صلته بالشعر. نجد ههنا مرة اخرى مسألة معرفة ما اذا كان الكشف الفني للوجود ممكنا في عصر الميتافيزيقا المكتملة، ومنه هذه المسائل المطروحة في السطور الختامية لكتاب «**اصل العمل الفني**»، والذي اشرت اليه من قبل: «[...] في **الوجود-هناك** الوجود الانساني التاريخي (historial dasein) هل **الفن** اصل ام لا؟ هل يمكنه او عليه ان يكون كذلك؟ وتحت اية شروط؟»(٦٧) وفي الخاتمة يضع هذه المسائل في منظور الحكم الهيجلي القائل بأن **الفن** شكل مكتمل ومتجاوز في صيرورة **الروح المطلقة**. يقول هيدجر ان هذا الحكم هو حكم عصر للوجود يوحِّد بين الحقيقة ويقين المطلق: ان الموقع ذاته يشغله **الفن** في النظام الهيجلي اعطي له بهذا المبدأ التاريخي للحقيقة. قد يعترض بالطبع بالقول إن رومنسيي يينا، ولكن ايضاً شيلينغ في كتاب «**فلسفة الفن**» كانوا يرون في الفن المكتمل نهاية مقبلة للفلسفة. ومع ذلك فهم بلا شك جزء من الحقبة

التاريخية نفسها التي عاش فيها هيجل. ان خاتمة هيدجر القائلة بأنه لا يمكن وضع الحكم الهيجلي موضع السؤال الا انطلاقا من مكان غير مكان الميتافيزيقا، لايبدو اذن اطلاقا انه يفرض نفسه.

وبالعكس، لئن قبلنا بالنتيجة الهيدجرية، ينتج عن ذلك أن ليس بوسع **الفن** ان يكون اصلا لعصرنا التاريخي، لان تصور الحقيقة (واذن الوجود) في هذا العصريحول دون كونه مثل هذا الاصل. ولا يسعه ان يصير اصلا من جديد الا عند الخروج من هذا العصر. ويكون هذا الخروج «بين يدي» مصير الوجود، ولا يمكن للمفكر ان يُعدَّه وهكذا فان الفكر المتعلق بماهية **الفن** «اعداد اولي وبالتالي ضروري لتطوره. مثل هذه المعرفة وحدها تهيء للعمل حيِّزه، وللمبدعين دروبهم، وللحراس مواقعهم»(٦٨). واذن لم يعد **الفن** في ماهيته الشاعرية او في صورته المبجلة-الشعر-هو الذي يقود الفكر المتردد: انه، على العكس من ذلك، الفكرالذي يهيء من جديدالصيرورة-الاصل **للفن** المقصود بالمفردات نفسها تقريبا، الوضع الذي دافع عنه شيلينغ في كتابه «**فلسفة الفن**».

لئن اهملت الاشكالية التاريخية (historiale) ولئن اتخذنا موقعنا على مستوى السؤال عن الوضع المعرفي **للفن** (اي الشعر)، يمكن القول ان هيدجر يتأرجح بين موقف جماعة يينا وبين الموقف الهيجلي: **الفن** اكثر من الفكر، الفن اقل من الفكر. ويمتنع ارجاع بواعثه التصورية، في الحالتين، الى تلك التي توجد لدى جماعة يينا او هيجل، ولكن النتيجة فيما يتصل بوضع **الفن** تبقى هي ذاتها. ويرى الشراح بشكل عام ان التصورين يقابلان مراحل مختلفة في الفكر الهيدجري. وبالفعل، كل النصوص التي ذكرتها لتوضيح التصور الاول لاحقة لـ١٩٣٦. وصحيح ايضاً، ذكرت بذلك بمناسبات عدة، ان تكريم الدور النموذجي للشعر يصير اكثر الحاحا في النصوص اللاحقة بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتوازي نلاحظ ان قضية ضرورة التأمل في ماهية**الفن** بوصفه مهمة مستقلة للمفكر واعداد محتمل

لصيرورة **الفن** من جديد اصلا **للفن**. (re devenir-origine de l'Art)) لم يعدموضع دراسة. ولكن يبقى وجود التصورين منذ كتاب «**اصل الفن**» حيث يقابلان منظورين مختلفين: تصور هو الانشاء المطلق (الاصل اليوناني او ماهية **الفن** في ذاته (in se)، وتصور هو الانشاء المتصل بالعصر. في المنظور الثاني، تتخذ الميتافيزيقا، وبالتالي تفكيكها ايضاً بفكر الوجود المقام الاول بالنسبة **للفن**. بقول آخر، تمكن قراءة تطور هيدجر ايضاً بوصفها اضفاء زمانياً لثنائية المنظورات هذه والموجودة منذ كتاب «**اصل العمل الفني**».

سؤال اخير يخص الاسلوب الذي يشرح فيه الفرق بين القول الشعري والفكر. وفي الحقيقة، حتى يكون الحوار ممكنا، ينبغي للشعر والفكر ان يقولا معا الشيء ذاته، وان يقولاه بشكل مختلف. ينبغي لهما ان يقولا الشيء ذاته، لانه على خلفية هذا الذي هو ذاته (mêmeté) وحدها يمكن للفكر ان يقدم توضيحا (erlautern) للشعر. وعليهما ان يقولاه بشكل مختلف، والا يذوب الحوار في التفخيم الخالص. كون الخلفية واحدة وتغير اسلوب القول يضمنان القابلية المتبادلة لترجمة مصطلحين. نعرف ان الشيء ذاته يوجد في خلفية القول الشعري والقول الفكري «موضوعهما» المشترك-ليس الا حقيقة الوجود. الا ان هيدجر اقل كلاما عندما يتصل الامر بشرح ما يميز بين الفاعليتين. في خاتمة (١٩٤٣) نص «**ما هي الميتافيزيقا؟**» نقرأ: «ان الفكر، بانصياعه لصوت الوجود، يبحث من اجل هذا (الوجود) عن الكلام الذي ننطلق منه لنبلغ حقيقة الوجود اللغة[...] من الاصل ذاته يكون كلام الشاعر. وكما ان المثيل لايكون مثيلاً الا بوصفه المختلف، ولئن كان القول الشعري (das dichten) والفكر يتماثلان، ولئن كان القول الشعري (das diehten) والفكر يتماثلان بالشكل الانقى في العناية التي تولى للكلام منهما في الوقت ذاته منفصلان في ماهيتهما بأبعد مسافة. المفكر يقول **الوجود**. الشاعر يسمي **المقدّس**. اما لمعرفة كيف،

اذا فكر فيه ابتداء من ماهية **الوجود**، يحيل القول الشعري، الشعر، والفكر احدهما الى الاخر، في الوقت ذاته، يكونان مختلفين، سؤال يجب ان يبقى مفتوحا هنا؛ من المحتمل ان الفكر (denken) والقول الشعري ينبثقان عن الفكر الاصلي الذي يستعملانه بشكلين مختلفين ولكن لا يمكنهما ان يكونا لذاتهما فكرا(٦٩). سنلاحظ اولا ان هذا النص يناقض القضية القائلة بأن القول الشعري هو القول الاصلي، لان هيدجر ههنا يقبل بالامكان الافتراضي لولادة الشعر من الفكر الاصلي. وقبل ذلك بقليل يكتب: «استجابة الفكر هي اصل الكلام الانساني، كلام وحده يولد اللغة كانتشار للكلام في كلمات»(٧٠). ولكنه، في كتابه«**هولدرلين وماهية الشعر**» (١٩٣٦) يؤكد، خلافالذلك: «[...]انه الشعر الذي يجعل الكلام ممكنا. [...] علينا ان [...] نفهم ماهية اللسان انطلاقا من ماهية الشعر»(٧١).

وايا كان الامر، في النص الاول المذكور، يميز هيدجر بين «**تسمية المقدس**» بالشعر و«قول الوجود» الذي يحققه الفكر. وان التمييز الاصطلاحي لا يكون دائما على درجة كافية من الوضوح: في النصوص عن هولدرلين يستعمل احيانا بدون تمييز الفعلين سمى (nennen) وقال (sagen) ليصف الكلام الشعري. وفي نص «**هولدرلين وماهية الشعر**» على سبيل المثال، يحدد القول الشعري (la Dichtung) بوصفه «**التسمية** الاصلية **للالهة**»، اما في شرح قصيدة «**كما في يوم العيد**» يقول عن الكلمة الشعرية، إنها «القول المنشىء»، كذلك النص المخصص لقصيدة «**ذكرى**» يعرِّف الشعر بوصفه «**قول** المقدس»(٧٢). وبالفعل، الجوهري في التمييز لا يتناول الافعال، بل المفاعيل: الوجود من جانب، والمقدَّس (والالهة) من الجانب الاخر. ونظرا للتطابق (mêmeté) المفترض، فلا يمكن للفرق بالطبع ان يخص الاساس بل «كيف؟» وحسب. الشعر يقول الوجود **بوصفه مقدَّسا**، الهيا، ويقوله الفكر **بوصفه وجودا**. ولكن عندما نريد رؤيةما يغطيه هذا التمييز بشكل محسوس، لانكاد نجد عناصر

اجابة الا بعض الاشارات غير المباشرة، والتي يصعب تقديرها. في النصوص عن هولدرلين يوصف الشاعر-وفقا لاسلوب تقليدي قوته الرومنسية-كوساطة بين الالهة والبشر، وبشكل ادق بين الالهة وشعب تاريخي. سمى الالهة، سمى المقدس، سيكون انشاء تاريخ المصير (historial) للشعب كما هو مقدرٌ له من قِبَل الوجود في الاشارات الالهية التي يستقبلها الشاعر ويصفيها. فالشعر اذن وثيق الارتباط بمصير شعب يوحي اليه بالاشارات الالهية. مؤكد أن تساؤل المفكر غير ممكن خارج التحديدات التاريخية، ولكن يبدو ان هيدجر يوليه مكانا مختلفا في زمانية هذا المصير التاريخي: فهذا التساؤل اما ان يأتي **قبل** الشاعر ليعدّ لقدومه، واما **بعده**، ليوضح قوله ويحافظ عليه هكذا في ألَقه الاول. فهو اذن الى حد ما على هامش مصير الشعب الذي يرتبط به الشاعر، ارتباطا وثيقا جدا من خلال حركته الانشائية: «ويختلف التساؤل الشعري ايضاً عن تساؤل الفكر الذي يجازف فيما هو بشكل جوهري خليق بالتساؤل وههنا ينغمس في اختيارقول غير اختيار قول **المقدّس**. فالمفكر ينصاع لغربة فكره ولا يعني هذا انه يريد هكذا عبق البلد الغريب وحسب: فكونه خارج البلد، هو بالنسبة اليه الوجود في موطنه. على نقيض ذلك، السؤال الذي ينطوي عليه الفكر الوفي (das andenkende fargen) لدى الشاعر هو ايضاً ان يقول شعريا ما هو «الوجود في الموطن» [...] ولكن الشاعر يسأل بوصفه شاعرا. الظهور الكاشف للسؤال هو ايضاً حُجُب»(٧٣). يبدو ان نهاية النص المذكور تشير ايضاً الى اسلوب آخر في تصور التمييز بين الشعر والفكر، مثل تعارض بين الظهور المُوارى والتساؤل المباشر. في هذا التفسير، تشكل الالهة، وبشكل اكثر تجريدا المقدّس غطاء الوجود. الا ان فكرة مثل هذا التمييز بين الشعر والفكر لا تتفق مع القضية المركزية لدى هيدجر والقائلة بأن الغطاء مكوِّن للوجود.

كل هذا التردد وعدم اليقين يمكن قراءته بوصفه مؤشرات من واقع التمييز بين التسمية الشعرية وقول المفكر الذي لا يضطلع باكثر من وظيفة

تاكتيكية في فكر هيدجر الذي تعترضه على الدوام حركة عكسية تفترض الوحدة الأصلية للأثنين: الانشاء الاصلي للكلام الاساسي يكون معا الأساس و«الواحد» وراء كل تمييز (حتى التمييز بين الشعر والفكر). ويكون معا عمق الحوار وديناميكيته الاكثر سرية والممتنعة على القول الى الابد. لنعلم ان هولدرلين يفكر الشعر في قصائده اي ان شعره هو في الوقت ذاته فكر وفي نص «**الدرب الى الكلام**» نقرأ: «كل فكر ينشر المعنى يكون شعرا، ولكن كل شعر هو فكر»(٧٤).

في الواقع، لدى هيدجر، كما لدى الكثير من ممثلي النظرية المجردة **للفن**-الوجوه المختلفة للحوار والصراع، يفلت التأرجح بين الصدارة الممنوحة لأحد الحدين (الشعر والفكر) او الاخر، الحركة الدائمة بين تأسيس الفروق والاستئناف المباشر لعدم تمايز اصلي من كل تحليل عقلاني. ولتقديرها بقيمتها الحقيقية ينبغي بلا ريب التمكن من الاختلاج معا(vibrer a'l'unisson) مع انفعال تجربة وجودية تفرض نفسها ببداهة مطلقة على هؤلاء الذين يتقاسمونها ولكنه من الصعب اعادة بنائها بشكل مقنع خارج هذا الافق.

ممارسة تفسيرية:

الممارسة التفسيرية لدى هيدجر عن تصوره للعلاقات بين الفكر والشعر. هذا التصور ملتبس: ولن ندهش من وجود اللبْس نفسه عند تعريفه للممارسة التفسيرية. فهو من جهة يؤكد ان ما يقوله الشعر يكون هو وحده القادر على قوله، بشكل ان كل شرح للشعر بالفكر ليس الا السبيل الاسوأ (pis-aller) والنموذج التفسيري المقابل يكون في اختفاء الشرح امام النص المشروح او في داخله، من اجل ان «ندع انفسنا نقول ابتداء من القصيدة ذاتها علامَ تقوم خصوصيتها، الى اي شيء تستند»(٧٥). وهكذا ننتهي الى محاكاة نقدية يكون نموذجها الشرح بالجمل المشابهة بالحد الادنى. غير انه يدافع ايضاً عن تصور منافس، يقول ان توضيح ما تريد القصيدة قوله يعود

الى الفكر دون ان يقول ذلك بشكل صريح . على التفسير ان يعاني (erfahren) لا مقول القصيدة (مالم تقله القصيدة) : «لن يكون هذا هو الوقت كي نجعل من الشاعر اسطورة مصطنعة ، والمناسبة لسوء استعمال قوله الشعري لنجعل منه قناة للفلسفة . ولكن تبقى هذه الضرورة الوحيدة : ان نعاني بفكر صبور ورصين مالم ينطقه قول القصيدة»[٧٦] ان الممارسة التفسيرية التي تقابل هذا التصور تكون في ممارسة الترجمة : يترجم الشرح «القول» (dict) الشعري ، وبشكل خاص اللامعقول ، الى اشكالية فلسفية ، اي الى فكر الوجود .

تضاف الى الترجمة والشرح بجمل مشابهة خاصة ثالثة ، وهي الانتباه الاهم المعار الى «الكلمات الاساسية» ، بشكل عام على حساب المنطوقات في وحدتها التركيبية . ينجم عن ذلك طريقة شبه تركيبية (parataxique) تكون بلا ريب السمة الاكثر وضوحا للتحليلات الادبية لدى هيدجر . وتؤدي هذه الطريقة دورا هامافي ترجمة القول الشعري الى فكر الوجود ، اذ بعزلها «للكلمات الاساسية» تسمح للتفسير إما الى اعادة تأليفها لغويا في اللغة الوصفية التفسيرية ، واما الى تناولها كنقاط انطلاق من اجل تطويرات تصورية مستقلة . في نص «**هولدرلين او ماهية الشعر**» ، يزعم انه يدرس على هذا النحو تصور هولدرلين للشعر استنادا الى خمس كلمات مرشدة (leitworte) اي في الواقع استنادا الى خمس منطوقات اخذت من الواقع الاكثر تنوعا من مجموعة هولدرلين . واستنادا الى هذه المواد يبنى نظريته عن ماهية الشعر . الكلمة-المرشدة الثانية على سبيل المثال هي : «ولهذا مُنِحَت اللغة ، وهي اخطر الخيرات كلها ، مُنِحَت للانسان لتكون شاهدا على وجوده . «في سياق القصيدةالتي استخرجت منها يرجع هذا المقطع من النص الى واحدة من خصائص الانسان (الى جانب حرية الاختيار والقدرة العليا على التنسيق والانجاز») . هيدجر يفصله عن هذا السياق ويتخذ منه ترجمة لنظريته الخاصة في اللغة . وبعد انتهائه من عرض

هذه النظرية، يلتفت الى «كلمة-مرشدة» اخرى يعرض استنادا اليها نظريته في التاريخية (historialité) وهكذا دواليك. ليس لنصوص هولدرلين في الواقع الا وظيفة واحدة: تقديم محطة دقيقة من اجل نظرات خاصة بالمفسرٍّ هيدجر.

بالطبع، باختياره تكريس اهم تحليلاته لهولدرلين، يلتفت هيدجر الى شاعر يشاطره حقا عددا من مشاغله وتصوراته. من النقاط المشتركة-بالاضافة الى صلتها القوية جدا بمنطقة الصواب[1] (souabe) الاكثر وثوقا هي الصلة باليونان بوصفها الاصل المفقود والصلة بالوطن الالماني بوصفه الاصل المقبل؛ القناعة بالعيش في زمن متوسط، الرجوع الى الموروث الفلسفي نفسه، هولدرلين بوصفه الشاهد على ميلاده، بينما هيدجر الذي يقع في آخر السلسلة يحاول الحفاظ على الاندفاع الاصلي في الوقت الذي يسعى فيه الى تفكيكه. واخيرا بشكل اكثر اجمالية، واكثر انتشارا يلتقي الكاتبان في حالة ذهنية مشتركة: لئن كان هولدرلين شاعرا-مفكرا، فان هيدجر يكون مفكرا-شاعرا. ومن جراء هذه المشاركة في الحالة الذهنية، فان تفسير هيدجر لهولدرلين هو في جزء منه لقاء على مستوى العبقرية: هيدجر هو بلا جدال مفسرٍّ مهم لمؤلِّف هيبيريون (Hypérion). ولكن طرائقه في التحليل تبقى قابلة للجدل وتنتهي اكثر من مرة-وحتى في تحليله لهولدرلين-الى تفسيرات أحادية الجانب.

ان الصفة القابلة للجدل في السيرورة الهيدجرية تكون احيانا متوارية لانه يكرس تفسيرات متطورة جدا لقصائد منعزلة، مماقد يعطي الانطباع بأنه تحليل دقيق، يحترم النص الشعري. ولكن مذ نتفحص العملية التفسيرية الفعلية، نكتشف انها تعمل بشكل اساسي بقفزات من «**كلمة اساسية**» الى اخرى، والصلة بين الكلمات المختلفة تتحقق بجمل مشابهة تترجم النص او بتوسيعات مستقلة، وغالبا بتأليف العمليتين. وهكذا، عندما يحلل

(١)م باللغة الالمانية (schwaben) بلد يسكنهـا الصوَّاب souabe وهي دوقية المانية قديمة. واليوم هي قطاع اداري في جنوب غرب بافاريا.

الفقرتين الاوليتين من نشيد «**السفر**»، لا يهتم الا بالكلمات الاساسية بؤرة (herd)، «**شعاعات**»«**اصل**» و«**ولاء**»، يبني انطلاقامنها توسيعا تفسيريا مستقلا ينتقل، على سبيل المثال، من كلمة بؤرة الى كلمة (werkstatt) المشغل، مشغل الصياغة-واللفظة الاخيرة غير موجودة في القصيدة، او ايضاً شعاعات في الفَرْجة بقول آخر، يضع التفسير الهيدجري مثيلا للقصيدة موضوع التحليل هو قصيدة فوق القصيدة (métapoème) فلسفية يكرس من اجلها جُلّ «توضيحاته».

يعرف هيدجر حق المعرفة ان تشغيل المبدأ التفسيري «**للكلمات الاساسية**» في التفسير الادبي يجازف في إثارة تحفظات. ولذلك فهو يعنى جيدا بضمان استقلال تساؤله بالنسبة الى فقه اللغة (philologie) والى النظرية الادبية. ان مقدمة الطبعة الالمانية الرابعة (١٩٧١) لكتاب «**مقاربة هولدرلين**» (Approehe de Hölderlin) (استهلال لم تضعه الطبعة الفرنسية الموسَّعة في ١٩٧٣) تحذِّر: «هذه التوضيحات لا تدعي كونها اسهامات في البحث التاريخي-الادبي ولا في الجماليات. انها تصدر عن ضرورة للفكر»[٧٧] في موقع آخر، يقصر دراسته الشعرية على مجال يدعوه «**القصيدة الاستثنائية**»[٧٨] (das ausgezeichnete Gedichte) او كما يقول بمناسبة تحليله لشعر ريلكه (Rilke) «**القصيدة الأصلية**»[٧٩] (das gul- tige Gedichte). هاته القصيدة الأصلية هي تلك التي تجعل شعرية ماهية الشعر، على الاقل في عصرنا التاريخي. واذن لا يحتفظ هيدجر الا بما دعاه الرومنسيون الممارسة الفكرية للادب، الممارسة حيث يتناول ذاته بوصفه «موضوع» قوله. والقصيدة، عندما تدرك في ماهيتها، تكون «قول» «le dict» الوجود: وعندئذ تكون الترجمة التفسيرية «للقول» الشعري الى فكر الوجود امرا مبررا، لان المفكر يقتصر على تفسير القصائد التي تجعل شعرية ماهية الشعر وان ماهية الشعر تكمن في وظيفته الاونطولوجية.

اجراء آخر لضمان استقلال القراءة الفلسفية يقوم على رفض اعتبار

القصيدة بوصفها فعلا لغويا لفرد معين اجتماعيا ونفسيا، واذن ربطها بوقائعية وجود خاص. وهكذا عندما يفسر قصيدة هولدرلين «**ذكرى**» يلاحظ: «يعلمنا عنوانها ان وجود فكر الشعراء القادمين، فكر هو شعر قيل هنا، هو شأن مختلف تماما عن «نظم شعري» لذكريات سفر المربي هولدرلين»[٨٠]. ان كل قراءة تكون مجرد قراءة ذاتية لقصيدة هي بلا ريب قراءة مفقرة، ان نحن عنينا بذلك محاولة تهدف الى استبدال القصيدة بالانفعالات التي تعبر عنها والاحداث التي تصفها، او ارجاعها اليها. ومع ذلك كتبت قصيدة «**ذكرى**» من قبل المربي هولدرلين وفيها يصور مناظر الجنوب الفرنسي الذي مر به. ومن ناحية اخرى، لا تسمى «**ذكرى**» جزافا حتى وان قرر هيدجر ان يرى في الذكرى، الـ An-denken حدا اساسيا لفكر الوجود وحسب، وان رفض رفضا قاطعا ان يأخذ في حسابه معناها الدارج. وفي الواقع، لانرى جيدا باسم ماذا يحق لنا رفض حقيقة ان قصيدة «**ذكرى**» ترجع بالفعل الى احداث في حياة هولدرلين. وقد يسعنا الذهاب الى ابعد من ذلك: كل تفسير لقصيدة لا بدَّ وان ينسجم مع واقع كونها ترجع الى هذه او تلك من احداث الحياة الخاصة. ولا يعني هذا بالطبع ان اهميتها الاساسية تكون من مستوى سيرة ذاتية، او ان معناها يمكن ارجاعه الى محتواها المرجعي، ولكن من جانب آخر، لا نرى ايضاً لِمَ ينبغي لمضمونها الفلسفي استبعاد مرجعها في السيرة الذاتية.

تكمن السمة الاخرى الهامة في تحليلات هيدجر في حقيقة كونها لا تأخذ في حسبانها البتة الجانب الشعري الخالص للنصوص التي يفسرها. انه لأمر مفارق في اقله ان مفكر الصفة الماهوية **للقول الشعري** لا يهتم اطلاقا بالتقنيات الشعرية، وبشكل اعم بمسائل الشكل. فالتحليلات الهيدجرية هي حقا تحليلات خالصة للمضمون. ولكنه في الوقت ذاته يقبل ضمنيا تحديد النص الشعري بسمات شكلية، اذ ينتج عن مجمل تحليلاته ان القول الشعري في نظره مرتبط بمحك النظم الشعري (versification) فهو لا

يحلل اي نص نثري كمثال لقول شعري، وعندما يأخذ في حسبانه رسائل هولدرلين وكتاباته النظرية، يشدد ايضا على وظيفتهاالاعدادية بهدف القصيدة. فسيرورته اذن يعوزها التماسك: من اجل تكوين بنيان (corpus) متماسك الاجزاء يلجأ ضمنيا الى معيار شكلي، ولكن في الاونة ذاتها لا يكون المعيار موضوعا بوصفه كذلك لتحليلات نوعية. ان نصوص هولدرلين تكون قصائد لانها قول الوجود: الا اننا لا نعرف ابداً لمَ هذا القول، بالاضافة الى كونه قول الوجود، يكون قولا **شعريا** (بالمعنى االنوعي للكلمة).

وهكذا فان نظرية الحوار بين الشعر والفكر، مع انها تفترض فرقا عميقا (abgründig) بين الاثنين، لا تأخذ من القصيدة الا السمات التي يمكن ارجاعها الى الفكر، والتي لا تكون اذن نوعيا سمات شعرية. بالنسبة لما يصنعه منها هيدجر، يمكن لقصائد هولدرلين ان تكون ايضاً نثرا[٨١].

جمل مماثلة، مترجمة، تشتيت الجملة، عزل النص عن الذات العيانية التي تصدره، صمت مطلق فيما يخص النص الشعري: يضاف الى هذه السمات الخمس التسلط التفسيري. تسلط يجعل شرعيابالمبدأ ذاته للتفسير المترجم الذي يسلم بوجود تعارض بين ما يبدو أنَّ القصيدة تقوله وما تبتغي قوله في الواقع. وتشغل هذه المسلمة في كل مرة تبدو فيهاالقصيدة المحللة انها تذهب في اتجاه معاكس للتفسير الاونطولوجي الذي شقَّه المفسرلنفسه: وعندئذ يستعمل هيدجر بلا وجل الزوج -bedeu ten/meinen، الحد الاول يرجع الى المعنى الشائع او الى المعنى الظرفي «الظاهر»، ويرجع الحد الثاني الى المعنى «الاصيل»، اي الى ما يقدم مفكر الوجود. الزوج قابل للتنويع: هكذا في تفسير قصيدة «**كما في يوم عيد**» bedeuten (عنى) يحل محلها an erinnern (ذكَّر). النص موضوع السؤال بوصفه نموذجيا للاجراءات التي يستعملها هيدجر، اسمح لنفسي بتحليله بشكل مفصَّل، ها هي اولا الابيات التي يخصها التفسير، اي المقطع السادس وبداية السابع:

عندئذ وقد التقفها التأثر، الروح (أو النفس)،
أليفة اللامتناهي منذ زمن بعيد، من الذاكرة
تنتفض، محترقة بالبرق المقدَّس،

فلتينع فيها الثمرة التي حُملت في الحب، عمل الآلهة والبشر،
القصيدة، حتى تكون الشاهدة عليهما.
وهكذا، كما يقول الشعراء، لما كانت ترغب
رؤية الإله بعينيها، سقط بَرْقه على بيت سيميليه
رماد إصابة قتلتها، حملت (سيميليه)
بثمرة العاصفة، بباخوس المقدَّس.
ولهذا الآن، يحتسي أبناء الأرض
بلا خطر النار السماوية.
ولكن يعود إلينا، وتحت أعاصير الله،
أيها الشعراء! أن نحتفظ بالرأس مكشوفاً،
ونمسك ببرق **الأب**، هو نفسه. بيدنا
ونقدم للانسان عطاء السماء
في رداء الشعر(*).

ان النص، على الاقل مع النص الالماني ماثلا في الذهن[٨٢] لا يطرح كثيرا من المسائل فيما يتصل بتفسير دلالة الكلمات: فهو يضع ابناءالارض الذين لا يحظون الا بممر غير مباشر وبلا مخاطر الى النار السماوية، في مواجهة الشعراء الذين يجابهون مباشرة برق الاب ويبتغون امساكه بأيديهم. ثم يقرب الشعراء من سيميله(*): مثلما قدمت الخمر لبني البشر من

(*) م ترجمة حرفية من النص الفرنسي المترجم عن النص الألماني للشاعر هولدرلين. فعذراً ولكن المعنى الذي قام عليه التحليل موجود.

(*) م Sémélé بنت كادموس، ملك طيبة التي اغراها الاله زوس ومنه حملت بباخوس إله الخمر.

خلالها ابنها باخوس فان الشاعر يقدم لهم الانشاد. ولكن هذه المقارنة الاولى التي تخص الهبة (العطاء) تؤ دي الى انبثاق امكان مقارنة ثانية والتي ستخص مصير الواهبين: لقد قضي على سيميليه، فما مصير الشاعر؟ بقول آخر، هل يتضمن مقارنة العطاء مقارنة المصائر؟ هيدجر، عوضا عن ان يرى ان هذا السؤال تستدعيه بنية الموازنة الدلاليةذاتها، يرفض النظر اليه. واستنادا الى تصوره للقول الشعري، يقرر منذ البداية عدم امكانية موازنة بين مصير سيميله ومصير الشاعر، لان الشاعر يشهد على القدسي (مما لا ينطبق على «النظرية البشرية» لدى سيميليه): انه منشيء العالم الذي يحيا فيه «ابناء الارض» والصلة الوحيدة بين الآلهة.وبنى الانسان». وهكذا فان «النار الالهية» التي يحتسيها ابناء الارض ما عاد بالامكان ارجاعها الى الخمر: «ان كلمة احتسى تذكر جيدا باله الخمر، ولكنه يريد ان يقول في الحقيقة (meint jedoch) احتضان الثمرة الاخرى، سماع بني الانسان للروح التي تنفخ في النشيد الناجح»[٨٣]. بتعبير آخر: «**تلد السماء**» تشير ظاهرا الى الخمر ولكنها في الحقيقة تشير الى الانشاد. للوهلة الاولى قد نظن ان هيدجر بتقديمه هذا يريد بكل بساطة ان يقول انه يحب تفسير الخمر كمجاز للنشيد الشعري. وفي الواقع، لئن كان يرفض ان يرى ان نص «النار السماوية» يمكن ان يرجع الى قصة سيميله وباخوس فذلك لانه قرر التعارض بين سيميله والشاعر: «ان الرغبة في رؤية الاله بعين بشرية حملت سيمَيله في الشعلة الوحيدة للبرق الغاضب هي التي كانت تحمل باخوس، نَسِيت القدسي. [...] مشيرا الى الدرب المعاكس، يكشف مصير سيميله كيف ان وحده حضورالقدسي يتيح للنشيد ان ينجح حقا. **ان التلميح الى مصير سيميليه[...] لم يدخل الى القصيدة الا كموضوع-مضاد»**[٨٤].

الامر بما هو كذلك، على هيدجر ا ن يؤكد ان مطلع المقطع السابع لا يقع على امتداد قصة سيميله، ولكنه يربط في الواقع عند منتصف المقطع السادس، اي تعريف النشيد القدسي: «ولهذا فمطلع المقطع التالي لا يتابع

نهاية المقطع السادس ولكنه يأخذه من منتصفه»[٨٥]. واذن ينبغي ان نفهم انه بعد الان يمكن لابناء الارض ان يشربوا النار السماوية لان النشيد المقدس وضعه الشعراء انشاء عجزت عن تحقيقه «النظرية البشرية» لسيميليه. يشرب بنو البشر بلا خطر النار السماوية لانهم يعيشون في العالم الذي فتحه الشعراء. من زاوية التنظيم الجمْلي للقصيدة، ينطوي هذا التفسير في اقله على مجازفة: اقرب جدا الى الحقيقة القبول بإرجاع كلمة «لهذا» في مطلع المقطع السابع الى النص الذي يسبق مباشرة، أي الى قصة سيميله، وبدلا من تحليل القصيدة مثلما تتقدم ومن طرح الاسئلة، التي تسمح بطرحها بنيتها الدلالية، يطرح هيدجركمبدأ تمهيدي يلتقي مع بنية تفسير اجمالية قادرة على توضيح تصور متماسك. فهو لا يحلل القصيدة كما هي، ولكن كما ستكون اذا كانت النقل الناجح للتفسير الاجمالي الذي يقترحه: «ان النص الذي يقدم الاساس للشروحات الموجودة يتأسس، بعد مراجعته من خلال المحاولات المخطوطة، على الشرح الذي نحاول القيام به»[٨٦].

ولكن القصيدة موضوع البحث **غير منجزة**، وهيدجر يعرف ذلك جيدا، ولكنه بدلا من ان يأخذ في الحسبان عدم الانجاز هذا في السيرورة التفسيرية، يقرر تفسير النص وكأنه نص منجز: «القصيدة لم تنته من زوايا شتى. تنسيق النهاية بشكل خاص، التي ارادها هولدرلين، بقي غير محدد. ولكن كل عدم انجاز لا يكون هنا الا نتيجة الغزارة التي تدوي من البداية الاكثر حميمية للقصيدة وتتطلب خاتمة دقيقة. كل محاولة لاعادة رسم بنية المقطع الاخير لا يمكن ان يهدف الى ايقاظ هؤلاء الذين بامكانهم ان يفهموا قول هذه القصيدة[٨٧]؛ هذه «**الخاتمة الدقيقة**» التي يتطلبها الشارح تقوم على الاحتفال بالدور المصيري (historial) للشاعر بوصفه منشيء مصير الشعب وصلة الوصل بين الالهة وبني الانسان. ما من شك ان هذا التفسير ينسجم مع تصور هولدرلين لوظيفة الشاعر. ولكن هذا لا يعني

القول إنه على انسجام مع القصيدة موضوع التحليل: لئن لم يكن من حقنا ارجاع قصيدة الى مادة سيرتها الذاتية، فليس من حقنا ايضاً ارجاعها الى جوهرها الفلسفي. ان مفسِّرا على هذه الدرجة من الاهتمام باحترام نوعية «القول» الشعري كما يزعم هيدجر، عليه بالضبط-تحليل التطور المتميز لهذا الجوهر في حركة القصيدة ذاتها. ولكن جانبا مهما من الحركة الشعرية بالمعنى الدقيق في قصيدة «**كما في يوم عيد**» يكشف عنه باجزاء من المقطع الثامن. لا يضع هيدجر في حسابه هذه المقاطع من الفقرة الثامنة بينما بامكانه مراجعة الطبعات الموجودة بحوزته. لا ينبغي ان نذهب بعيدا لنعثر على سبب هذا الصمت: فالفقرة الثامنة تجريْ عملية قلب حقيقة بالنسبة الى المقاطع السابقة. ينتقل فيها الشاعر من ثقته بالصفة غير المدمِّرة لـ«**نار الاب**» واذن من أمل في النجاة من مصير سيميله، الى صرخة «**الكاهن المزيف**» الملقى به «بعيدا فيما تحت الاحياء» وتقدم لهما تنبيها:

يا لبؤسي..
وحتى اذا قلت،
انني اقتربت، لتأمل الكائنات السماوية،
هم انفسهم يرمون بي بعيدا الى خلف الاحياء،
الكاهن المزيف في الظلمات، حتى أنشد
للطيبين نشيد التحذير.

يرتسم هذا القلْب بشكل كامل في المقارنة التي شرع بها في الفقرة السادسة والفقرة السابعة: اذا كان البديل الممكن لليقين الذي تعبر عنه الفقرة السابعة، فان السبب يكمن في الضغط الدلالي الذي تمارسه بين عطاء سيميليه وعطاء الشعراء، ان المقارنة بين العطاء ين تفتح امكان المقارنة بين المصائر. وكما ان سيميله نالت عقابها لانها حاولت رؤية الاله، فان الشاعر الذي يدعي انه الوسيط بين الالهة وبني الانسان، الا يتعرض لخطر العقاب على كبريائه؟ واذا لم يكن الوسيط الا «كاهنا مزيفا»؟

في هذه اللحظة ينبثق صوت «المربي هولدرلين». نفهم ان هيدجر يفضل عدم الاهتمام بهذا «اللامعقول» من اليقين المنشد. ولكن تفسيره يمر من جراء ذلك على هامش الجانب المهم للقصيدة: بدلا من الانقطاع الذي اثاره منطق دلالي لموازاة (سواء وسِّعت من جانب العطاء اومن جانب المعطي)، ومن انبثاق الصوت الشخصي للمربي هولدرلين الذي ينطلق من القول المنشد، يضع هيدجر نهاية «تختم حقا الكلام». انها خاتمةتنقذ بلا ريب تصور هولدرلين وهيدجر للقول الشعري (Dichtung)، ولكنه انقاذ باهظ الثمن: فهو يلوي القصيدة، لانها، داخل القلْب الذي ترسمه الفقرة الثانية، تبين بالضبط انها لا تقبل الارجاع الى البرنامج النظري لمؤلفها ومفسِّرها[٨٩].

ان الاساليب التي جئت على تحليلها[٩٠] والتي يمكن ان نجدها بسهولة في الدراسات (النادرة) التي يكرسها هيدجر لشعراء غير هولدرلين[٩١]، تقع على الخط المستقيم لارث النظرية المجردة **للفن**. انها (الاساليب) تستمد شرعيتها من قضية الطبيعة الاونطو-لوجية «للقول» dict الشعري: لئن كانت ماهية القصيدة تكمن في قوة كشفها الفلسفي، يبدو من المشروع، ارجاعها (القصيدة) الى الجوهر الفلسفي الذي يشكل مادتها. من القصيدة الهولدرلينية، لا يأخذ الفيلسوف القصيدة بل جوهرها الفلسفي. اجمالا، وايا ما كان الامر، يتصرف هيدجربنفس الاسلوب المفسِّرالمرفوض الذي يرجع العمل الى مراجعة: في الحالتين تعمل القصيدة بوصفها «يقطر» منها ما يمكن وضعه في القول-الوصفي الذي يؤخذ به بوصفه قولا سديدا.

ينبغي بالتاكيد التذكير بخصوصية العلاقة بين هيدجر وهولدرلين. فهي تتصف بخصوصية ملحوظة، تعود الى ان الجوهر الفلسفي المنظوم شعرا عند مؤلف هيبريون ليس في جزء منه الا واحدة من الصياغات الاولى للنظرية المجردة للفن. بهذا المعنى تشكل تحليلات هيدجر لشعر هولدرلين اغراقا حقيقيا.

لقد اغلقت الحلقة: لقد وجدت النظرية اخيرا موضوعها، ولكن هذا الموضوع ليس شيئاً آخر سواها، لانها تزيح منه كل ما يمكن ان يميزه عنها، الا وهو خصوصيتها الشعرية. لئن كان هولدرلين هو الشاعر، فلانه هو ايضاً واحد من منظري النظرية المجردة للفن وان المفسرّ يرجعه الى هذا وحسب.

بشكل اكثر إجمالاً يمكن القول ان هيدجر يدفع الى النهاية المنطق التفسيري الملازم للمشروع وليس بوسع منطق النظرية المجردة للفن الا ان يحيد النوعية الفنية والجمالية للاعمال التي يقوم بتحليلها: كما الشعر هو الغائب الكبير في تحليل هيدجر لشعر هولدرلين، التصوير هو الغائب الكبير في تحليله للوحة فان جوج. ولئن كانت الفنون ترجع الى **الفن**، ولئن كان الشعر هو ماهية **الفن**، ولئن كان الشعر «يقول الشيء نفسه» الذي تقوله الفلسفة، فلا علاقة له لا مع الفنون، ولا مع هذا الفن الخاص الذي هو الشعر. وهكذا يهضم **الفن** الفنون، والنظرية المجردة وقد صارت مرآة لم تعد تعكس الا ذاتها في مواجهة عقيمة.



خـــاتمـــة
ما جهله ارث النظرية المجردة للفن

نوفاليس، شليغل، هيجل، شوبنهور، وهيدجر:

هذه الاسماء الستة هي بالطبع بعيدة عن الاحاطة بالمصير التاريخي للنظريةالمجردة **للفن**، في العصر الحديث. ولكنها تلخصة بشكل جيد: بقدر ما يكون بوسعنا تعيين «مخترعي» الارث النظري، فان نوفاليس وشليغل هما بلا ريب المرشحان الاكثر قبولا لاداء هذا الدور، اما الاربعة الاخرون الذين حللت كتاباتهم، هم فلاسفة بالمعنى« الاكثر تطلبا للكلمة: ولقد استطعنا ان نرى ان النظرية المجردة **للفن** تشكل في الحقيقة سيطرة الفلسفة على نظرية **الفن** وايضاً جزئياً-كما سنرى-على الممارسات الفنية. هؤلاء المؤلفون الستة هم المصادر الاساسية التي تغذى منها النقادالعديدون، وكاتبو المقالة والفنانون الذين-طوال القرن التاسع عشر والنصف الاول من القرن العشرين-جعلوا من النظرية المجردة **للفن** التصور الفني السائد، ان لم يكن في الغرب كله، على الأقل في أوروبا.

ان فهم هذا الوجود المهيمن للنظرية المجردة **للفن** في قلب الحياة الفنية ذاتها في القرنين التاسع عشر والعشرين يسمح بتقدير صحيح للاثار والنتائج الناجمة عن الموروث في علاقتنا **بالفن**. انها(الاثار والنتائج) تبدو لي سلبية بشكل اساسي وينبغي اعادة نظر عميقة في توجه اسلوب تفكيرنا واسلوب تناولنا للفنون. ذلك على الاقل ما آمل بيانه في تلك الصفحات الختامية. ثلاثة جوانب للارث النظري ادت الى نتائج مؤسفة في تصورنا الراهن للفنون.

في المقام الاول، يوجد خلط ابستمولوجي بين المقاربة الوظيفية والمقاربة التقييمية. خلط كنت قد تناولته في الفصل عن كانط، ولكنني أود اعادة صياغة المسألة بحدود اكثر عيانية، لان علاقتنا المعرفية **بالفن** تعاني من هذا الخلط. يجد الخلط تعبيره الاقوى في النموذج ذي النزعة التاريخية: وقد تمكننا من متابعة ميلاده لدى فريدريك شليغل. ان ما سأتوقف عنده هنا هو استئنافه لدى الفنانين، وعلى الاخص في مجال الفنون التشكيلية حيث قام باسباغ صفة الشرعية على «الحداثة الطليعية». الا انه ينبغي التخلص من هذا النموذج: فهو يحول دون وصولنا الى التاريخية المختلفة لمعظم الموروثات الفنية الاخرى التي لم تعرفه. ومن ناحية اخرى، يبسط بشكل مفرط التاريخ المعقد للفن «الحداثوي» ذاته. مما سيفسح المجال اذن لنظرة اكثر تنوعا واكثر خصباعلى الاعمال- بدءا من تلك التي تنتمي الى المشروع التاريخاني.

ثم انه يوجد تمييز بين الدائرة الجمالية والدائرة الفنية. تمييز ابعدته النظرية المجردة **للفن**، باسم ارجاع الفن الى قطبه الخلاق. هذه المسألة لها استطالة: علينا في النهاية الاعتراف بالصفة المتنوعة العناصر (composite) لمجال الاشياء الجمالية وحتى لمجال منتجات «الفن» (بالمعنى الاصلي للكلمة). تلك هي نقطة مهمة، لانها تتيح اعادة ادراج الفن بالمعنى الاكثر تحمسا في داخل المجال الاوسع الذي يكون فيه الشكل الاكثر غنى: فاذا كان العمل الفني نتاج السلوك الانساني المبدع، فإنه لا ينفرد بذلك، كما انه لا ينفصل بحاجز كتيم عن بقية الاعمال الانسانية.

واخيرا، يوجد الرهان، إن لم يكن الرهان النظري فعلى الأقل الرهان الاجتماعي، والاهم للجدل مع النظرية المجردة **للفن**: مسألة المتعة، واذن مسألة الموقف الجمالي. ان الوظيفة المعوِّضة لتقديس **الفن** ألفْت نفسها مرتبطة بتقوية متزمنة قادتنا الى فصل العمل الفني عن الهبة التي يهبنا اياها. ينبغي ان لا ننخدع عما هو موضوع السؤال: فليس المقصود تقريظ المتعة

بقدر ما هو الاقرار بالمنطق النوعي للسلوك الجمالي-منطق نجهله او نسيء فهمه مذ ندعي فصله عن بُعْد المتعة فيه.

النظرية المجردة للفن في «عالم الفن» الحديث

ان ما يدعى «الحداثة الفنية»-أوَقَع تكوينها في الرومنسية، لدى بودلير، أو في الرمزية-يمتنع فصله عن الاساس المفهومي الذي زودته به النظرية المجردة **للفن**: اكثر من اي عصر آخر في تاريخ الفنون-ربما باستثناء عصر النهضة، عصر «الفن الحديث» هو عصر فلسفة **للفن** بقدر ما هو عصر ممارسة فنية. ولاننا لا نستطيع هنا اعادة بناء التسلسل التاريخي بالتفصيل-الخصب بالتقاطعات والنتائج المتأخرة-لنظرية تبدو للوهلة الاولى بعيدة جدا عن المسائل الفنية بالمعنى الدقيق، سأقتصر على عينات تكون كاشفة بشكل خاص.

ان الحركة الرومنسية بصفتها الموقع الذي تكوَّن فيه تقديس **الفن** تكون بشكل ما المصدر اللامباشر لكل الاشكال اللاحقة لها. وخلافا للتجسدات الاخرى للنظرية المجردة **للفن** التي قمت بتحليلها، فان الرومنسية منذ ميلادها-هي، في آن معا، نظرية فلسفية وتصور ذاتي للعالم الفني: لئن كان الاخوان شليغل منظِّرين حصرا (على انهما «ارتكبا» بعض المؤلفات الادبية)، فنوڤاليس هو أيضاً شاعر جدير بالتقدير. يمكن مدّ هذه الملاحظة الى ممثلين آخرين للحركة الرومنسية: هولدرين وهو في آن معا واحد من اكبر الشعراء الالمان ومنظِّرٌ للفن، ومصورون مثل رونج (Runge)وكاروس (Carus) هما مفكران رومنسيان بقدر ما هما فنانان[1] ونظرا الى هذه الطبيعة «المزيجة»، فلسفية وفنية معا، تكون الرومنسية الرحم المولِّد لمعظم الحركات الفنية القادمة-وبشكل خاص الحركات الطليعية لمطلع القرن العشرين.

لقد تبيَّن منذ زمن بعيد أن معظم الحركات الرومنسية الاوروبية، ان

لم نقل كلها، تأخذ ذخيرتها اللغوية من الألمان، بشكل اساسي من الاخوين شليغل ومن شيلينغ: مدام دوستايل لاوروبا برمتها، كولريدج لانكلترا، فيكتور كوزان لفرنسا، مانزوني لايطاليا يعدون بين الممثلين الاساسيين[٢]. ومنه امتدت النظرية المجردة **للفن** في الوقت الذي امتدت فيه الرومنسية الاوروبية، ونجدها باشكال محرَّفة بدرجة او باخرى لدى معظم الفنانين الرومنسيين وبعد الرومنسية. يمكننا ان نضرب مثالا نظرية بودلير في التخيل، النص المركزي للنظرية الشعرية الرمزية. تبين قراءة الفصلين الثالث والرابع لـ«صالون ١٨٢٩» ان بودلير يستعير نظريته لـ«ملكة الملكات»، وبشكل خاص التمييز المهم بين الفانتازيا والتخييل الخلاق، من بو (Poe) بشكل ادق من «المبدأ الشعري» «the poetic Principle»، نص كان قد استعمله قبل عامين في «مدَوَّنات جديدةعن ادجار بو» وضعه في مقدمة الترجمة «**قصص جديدة خارقة**» ومن **الجانب الليلي للطبيعة** «the night side of nature» للسيدة كرو (Crowe). وهذان المؤلفان لم يقوما الا باستعادة القضايا التي طورهاكولريدج في كتاب «السيرة الذاتية الادبية»[٣] «Biographia literaria» والذي بدوره يستلهم من ا. ف. شليغل، من شيلينغ ومن الذين-كما رأينا-يفسرون «التخييل المنتج» الكانطي كيما يجعلوا منه الملكة الشعرية التي بفضلها يكون **الفن** قادرا على بلوغ **المطلق**. ان التأثير المباشر للرومنسية النظرية في الفنون وفي التفكير الفني لن يتوقف بالتأكيد عند نهاية الحركات الرومنسية: فكتاب التعبيرية الالمانية، ولكن ايضاًريلكه، وموريس بلانشو الأقرب إلينا، يأخذون مصادرهم مباشرة عن كتابات يينا.

ان المصير التاريخي «لجماليات» هيجل مثال كامل للأثر المتأخر: وكانت اهميتها في الحياة الفنية لعصره أضعف بالتأكيد من اهمية الحركة الرومنسية، لانه من جملة الاسباب الاخرى، يتعلق الامر بنظرية فلسفية مجردة لم يكن بوسعها أن تأمل التأثير مباشرة في عالم **الفن**، بيد ان الاثر

اللامباشر لتصوراته كان اكبر، تحت صورتين مختلفتين الاولى هي نصره الجامعي. مامن شك ان هذا النصر تعرض لتراجعات تاريخية (في نهاية القرن التاسع عشر، على سبيل المثال) الا انها كانت على الدوام تراجعات مؤقتة. ليس من الغريب ان تجذب الجماليات الهيجلية إليها المدرسين في اغلب الاحيان: فهي، بعد كل شيء، درس جامعي وبنيانهاالمنهجي-صفتها «المكتملة» والمغلقة-يجعل منها درسا نموذجيا يسهل التعامل معه. في مطلق الاحوال متابعتها على هذا الشكل من قِبَل اجيال عديدة من «الصفوة» الفكرية التي كيفتها وفقا لحاجات المرحلة صارت شيئاً فشيئا عنصرا مشتركا من عناصر الوعي الغربي. وتوسعت هذه الحركة بالقنال الثانية التي انتقلت عبرها أي بالماركسيين. ومهما بدا الامر غريباً، نظراً إلى الحتمية الاجتماعية البالغة الفجاجة التي تعلّمها الماركسية في معظم الاحيان، فقد نجحت في تطوير صورتهاالخاصة للنظرية المجردة: **فالفن**-او بالاحرى «**الفن العظيم**»، واذن فن الازمنة الماضية والفن الاشتراكي-يفترض منه الكشف عن البنية الاقتصادية والاجتماعية-أي ليس اقل من الواقع الاساسي للعالم الانساني. نعرف الحظوة التاريخية لتأكيد انجلز القائل بأن مؤلفات بلزاك تكشف بلارأفة عن طبيعة مجتمع عصره: على الرغم منه-ولانه فنان كبير-بيَّن بلزاك حتمية النصر (المؤقت) للبورجوازية والاخفاق التاريخي للارستقراطية، الطبقة التي يكنّ لها المحبة. بتعميم هذه القضية أنهى جزء من الجماليات الماركسية الى افتراض ان **الفن** العظيم، او على الاقل الادب العظيم (ولكننا نعرف ان النظرية المجردة **للفن** تعمم طواعية بدءا من فن نوعي)، يمتلك قوة معرفية وجْدية: باستثناء الفلسفة الماركسية، يكون **الفن** الفاعلية المعرفية الوحيدة القادرة-ضمن بعض الشروط التي تعينها الماركسية، واذن الفلسفة-على الافلات من الرؤية المستلبة للواقع المرتبطة بكل مجتمع طبقي(٤). في الشيوعية الاورثوذكسية، خضعت هذه المحاولات لتقديس الفن الواقعي للمصادفات: فاذا كان موضوعها فنا سابقا للاشتراكية، كانت

تذهب الى ما يناقض أحادية نظرية الاستلاب؛ واذا كانت تخص الفن الاشتراكي، كانت تشكل عندئذ خطرا محتملا للاحتكار المعرفي للحزب، وعبره للفلسفة الماركسية.

يضع الماركسيون النقديون، من امثال بنجامين وآدورنو، مواعظهم في تقديس **الفن**. والجدل التقوي ضد «فن الطبخ» او «الصناعة الثقافية»، الماثل في كل الجماليات المستوحاة من مدرسة فرانكفورت، لا يجد معناه الكامل الا في افق فرضية القوة النقدية والتمردية **للفن** «الحق» الذي يفترض منه تعرية الاستلاب الاجتماعي للانسان. فالنظرية الجمالية[٥] لتيودور آدورنو، على سبيل المثال، هي في جزء منها اعادة صياغة للنظرية المجردة في منظور «الجدل السالب». وتكون الوظيفة المعوِّضة **للفن** مؤثرة بشكل خاص: «كتابة لا شعورية للتاريخ»، الفن هو الاحتجاج الذي يمتنع رده ضد واقع سيء اجمالا، ومن جراء هذا بالذات الوعد-في العمق-بمصالحة طوباوية. نعرف ان موسيقا شونبرغ الدوديكافونيه[*] كانت في الواقع تجليا لا شعوريا للسيرورة الاجتماعية: برفضها المعايير القائمة والانصياع العام؛ تنتقد مؤلفات شونبرغ الوعي المستلب والصفة النصُبية للموسيقا بوصفها سلعة، فهي بهذا تكشف عن التناقضات الاجتماعية القائمة وتسجل ضمن تجاوز للفن البورجوازي. يدافع آدورنو بشكل واضح عن تعريف تقييمي للعمل الفني:

«فمفهوم العمل الفني يتضمن مفهوم النجاح. والاعمال غير الناجحة لا تكون اعمالا فنية»[٦]. كما يدافع عن تصور جذري لا مكان ارجاع الفنون الى «حقيقتها» الفلسفية: الفلسفة والفن يلتقيان فيما يتضمنانه من حقيقة: ان حقيقة العمل الفني الذي ينتشر تدريجيا ليست الا حقيقة المفهوم

(*) م dodécaphonisme الدوديكافونية كلمة اغريقية تعني لغة موسيقية تقوم على استعمال منهجي لاثني عشرة صوتا للمدرج اللوني chromatique باستبعاد كل مدرج صوتي آخر. والمدرج اللوني في الموسيقا يقال عن مجموعة من الأصوات تعمل بدرجات نصفية صعوداً أو هبوطاً.

الفلسفي[...] والحقيقة التي تتضمنها الاعمال لا تكون فيما تعنيه، بل فيما يقرر زيف العمل او صدقه في ذاته؛ وحدها حقيقة العمل بذاتها تكون مكافئة للتفسير الفلسفي وتلتقي، على الاقل فيما يخص الفكرة، مع الحقيقة الفلسفية[...]؛ على التجربة الفنية الحقة ان تصير فلسفة او أن لا توجد[٧]. يمكن من جديد ملاحظة الى أية درجة يؤكد رفع الفنون الى مستوى المعرفة الوجْدية في الواقع خضوعها للقول الفلسفي.

ان تأثير شوبنهور في الجماليات الحديثة أُبخِس قدره بشكل خاص في فرنسا حيث، لاسباب معقدة، لم يحظ هذا الفيلسوف باعلام جيد في معظم الاحيان. وينسى من جراء ذلك انه خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الوقت الذي كان يغيب فيه هيجل في نسيان مؤقت، انتصرت الفلسفة الشوبنهوريةفي ارجاء اوروبا تقريبا. يمتنع تصور تشاؤمه بدون التعويض الذي يقدمه الوجْد الجمالي؛ خلاص حقيقي يتيح للانسان الافلات من شقاء ارادة الحياة. فالقضية الشوبنهورية للخلاص **بالفن** هي بلا ريب قضية الصياغات الفلسفية للنظرية المجردة **للفن** التي حظيت باكبر نصر تاريخي[٨]. ولما كان شوبنهور فيلسوف الصالونات في القرن التاسع عشر، فانه غالبا ما يصعب معرفة الى أي حد يرتبط تأثيره بالقراءة المباشرة لاعماله. غير ان اسلوب انتشار افكاره ليس له كبير اهمية، والاساسي هو اننا نجد القضايا المركزية لجمالياته عند بعض اكبر الفنانين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين: عند فاجنر بالطبع ولكن ايضاً لدى هويسمانس، غوغان والنابي (nabix)[*]، بروست[٩]، أو ايضاً ماليفيتش وموندريان[١٠]. سأكتفي بفرنسا: كما يشهد على ذلك بشكل خاص نص فاليري الذي ذكرته في فاتحة هذا الكتاب، تتصف نهاية القرن

(*)م NABI=نابي اسم تبناه بعض الفنانين الشباب في حوالي ١٨٩٠ للإشارة إلى رغبتهم بانعاش فن التصوير ومن أهم ممثلي هذه الحركة سيروزيية SERUSIER موريس دوني. . بونار. وتقوم على تبسيط الرسم واللون، البحث عن الآرابيسك والعناية بالتأليف.

التاسع عشر بعودة قوية لتقديس **الفن**، بشكل اساسي يفرض الشكل الشوبنهوري للنظرية نفسه برؤيته المتشائمة للعالم (التي استأنفها دعاةالنزعة الطبيعية) (naturalistes) بشكل خاص[11] وتحديدا بقضيته القائلةبان الفن هو كشف **المعاني**. وهكذا في ١٨٨١، كتب الناقد الرمزي آلبراوربيه (A.Aurier) " ان فن غوغان هو: «من الافلاطونية ترجمها، تشكيليا، وحش عبقري» فأعماله تعبر عن **معان** خالدة. يبدو التاكيد مفارقا، اذا اخذنا في الحساب ادانة افلاطون لفن التصّوير: ولكن الافلاطونية ههنا مطابقة لاعادة تفسير شوبنهور لها-الذي يندرج بدوره في النظرية الافلاطونية **عن الجميل**. ان تفسير المشروع التصويري لغوغان بحدود افلاطونية جديدةالذي يقترحه اوربيه ليس غريبا في شيء حسب موريس دوني (M.Denis) كان النابي (Nabis) قد انشأوا نظريتهم في الفن باستلهام افلوطين، پو، بودلير، وشوبنهور[12]. ليس هناك ما يؤكد ان غوغان قرأ شوبنهور بالطبع، ولكن مارك ا. شيثام (M.A.Cheetham) بيَّن بشكل مقنع ان ممارسته الفنية-مثل ممارسة بول سيروزييه (P.Serusier)-تخضع جيدا لشرعية افلاطونيةجديدة. نجدها بشكل ملحوظ في رفضه للسيرورة التحليلية للرسامين الانطباعيين لصالح تشييد تركيبي يفترض فيه التعبير عن «المعنى الخالص»[14]، في إلحاحه على اهمية الرؤيةالداخلية (وفيه الشكل التصويري للعيون المغلقة)، او ايضاً في ثقته الضعيفة بالادراك الحسي (موقف ترتبط به مناشدته للمصورين ليرسموا اشكالهم من الذاكرة بدلا من الابصار).

وفي مرحلة اولى، أطال تأثير نيتشه تأثير شوبنهور، الا ان تفسيره الجديد المؤكد لمفهوم «الارادة» سرعان ما يحفر هوة بين نظريته في الفن ونظرية معلمه. ان جماليات «ارادة القوة» ستلعب دوراً مركزياً في معظم الحركات الطليعية لمطلع العصر: فالفعالية (activisme) الفنية-السياسية للتعبيرية، والمستقبلية (futurisme) والتشكيلية الجديدة، او ايضاً البنائية

(constructivisme) تدين بالكثير للتصور النيتشوي **للفن** بوصفه قوة حيوية اولية وللتفسير الجديد لإرادة القوة بوصفها (kunswollen) كما اقترحها ريجل (Riegel) وهكذا بدرجات متفاوتة نجد هنا ثانية ارث نيتشه عند لوكوربوزييه (le Corbusier)، فان دوسبورغ (van Doesburg)، موندريان (Mondrian) عند ممثلي الـ بوهوس (Bauhaus)، مايس فان در روه (Mies van der Rohe) الخ[١٥] الوجود الكلي للجملة: «نريد. . .» وابرزها المطبعي سمة تسترعي الانتباه في البيانات الطليعية للعصر: نجده على سبيل المثال عند ماليڤيتش في بيان اونوفيس (Ounovis) (١٩١٩-١٩٢٠) والذي يبدأ هكذا: «**نريد**»/ NOUS VOULONS/ ان تصير الحداثة حياة الشكل لقوتنا. «نريد» تكريس طاقتنا لخلق اشكالنا الجديدة[١٦]، وكذلك في النص البرنامجي الذي حرره اوسكار شليمر (O.Schlemmer) للمعرض الاول في البوهوس (١٩٢٣)، ويمكن ان نقرأ: «**نحن موجودون! نريد! ونخلق!**»[١٧]، يقدم المفهوم ايضاً عنوانا لنشر، مجلة «**أراد**»(Vouloir) التي اسهم فيها موندريان. هذه النزعة الارادية المغالية الى حد الهوس مرتبطة بالفكرة القائلة بأن الفنان الطليعي هو «الانسان الجديد»[١٨]، استشفاف الانسان المتفوق لدى نيتشه: وسيرى بعضهم في الموت الجماعي خلال الحرب العالمية الاولى الانقلاب الدامي الذي كان لابد وان يرافق ميلاد الانسان المتفوق حسبما يرى نيتشه. واخيرا فكرة اضفاء الجمالية على الواقع-فكرة مركزية في مشاريع الطليعة لانها تسمح لهم بانشاء الصلة بين برامجهم الفنية والثورة الاجتماعية-تشتق هي ايضاً من الفلسفة النيتشوية وبشكل خاص من قضيته القائلةبأن للواقع الا بوصفه حدثًا جماليا.

غير ان صلة الحركات الطليعية بإرث النظرية المجردة **للفن** لا يمكن قصرها على الفلسفة النيتشوية. فاندفاعهم الطوباوي الاساسي، من صعيد روحي وجمالي في آن معا يحقق من جديد هو ايضاً اللحظة الاصلية لتقديس **الفن**، الا وهي احلام رومنسية يينا: ان مشروع طليعية فنية ذاته، وهو

مشروع تاريخاني بشكل اساسي، تتغلغل جذوره في اعمق اعماق الارث الذي قمنا بتحليله . وهكذا نجد ثانية في الكثير من الاشكال الطليعية-بشكل خاص في النزعة التفوقية (suprématisme) او عند موندريان-التوجه المزدوج الخاص بالنظرية المجردة : ان الفكرة القائلة بأن الهدف الاقصى **للفن** يقوم على تسليط الضوء على ماهيته الخاصة والطوباوية الميسيانية(*) لاضفاء الصفة الجمالية على الواقع حيث تنتهي الفنون الى الغاء نفسها .

عند ماليفيتش، على سبيل المثال، يوجد نوعان من التصوير : التصوير القديم-تصوير اشكال الموجودات رسم صورة الاشياء (art figu-ratif) والتصوير الجديد-التجريدي (art non-figuratif) توجد استمرارية بين الاسلوبين : «على مجددي المرحلة المعاصرة خلق عصر جديد . مرحلة لا تتصل بالقديمة من جانب واحد»[19] . هذه القطيعة الجذرية تبرر بواقع ان التصوير الجديد وحده-التكعيبية، المستقبلية ونهايتهما في النزعة التفوقية هو الذي يبحث عن ماهية **الفن** : «[...] انقسم الفن الى جزئين اساسيين : فبعضه صار تشخيصياً (بصورة موضوعات محسوسة)، مصورو الحامل(*) ومصورو نمط الحياة دون ان يبدؤا بتوضيح ماهية **الفن** ؛ والبعض الاخر صار تجريديا بعد أن ألقى الضوء على ماهية **الفن** وانصرف عن رسم الاشخاص ورسم نمط العيش»[20] . خلافا للفنانين التقليديين، الفنان الجديد «لا يعبر عن الوهم، بل عن **الواقع** الواقعي الجديد Réalité réelle»[21]، وهو «انصهار العالم مع الفنان»[22]، الامر الذي غدا ممكنا مذ صار التصوير ذاتي الهدف، «سبب تصويري-ذاتي»[23] . كشف اونطولوجي، يكون الفن المتعالي اذن فنا فلسفيا : «هذا النظام، القاسي، البارد، المكفهر، يحركه الفكر الفلسفي او بالاحرى ضمن هذا النظام

(*)م ميسيانية تعبيراً عن كلمة messianisme توقع ظهور إمام أو مسيح منقذ للعالم أو لجانب من جوانبه

(*) م خشبة الرسم .

تتحرك بعد الان قوته الحقيقية»(٢٤). والفن المتعالي هكذا يحمل الى ما وراء الفن، نحو الفلسفة، ولكن ايضا-ومن اجل هذا بالذات، ونظراً إلى موضوع الصفة التأسيسية للقول الفلسفي بالنسبة إلى المجتمع البشري-نحو تغيير الحياة: «توقف المصورون عن تصوير لوحات فهم يشيِّدون اشكال الحياة»(٢٥).

ان الميتافيزيقا التي يدَّعي فن ماليڤيتش انه كاشفها استوحيت في جزء كبير منها من شوبنهور: وقضيته القائلة بأن «الواقع الواقعي» الذي يبلغه المصور التفوقي هو «عالم بلا-موضوع» يقع ما وراء الانشطار بين الذاتي والموضوعي، يستوحي مباشرة من تصور شوبنهور للرؤيةالجمالية بوصفها القضاء على الانشطار بين الذات والموضوع. ترويلس آندرسن (T.Andersen)، ناشر الترجمات الانكليزية لنصوص ماليڤيتش يذهب الى حد الاعتقاد بأن نصوصه تتبع مباشرة التقسيمات الفرعية لكتاب «**العلم بوصفه إرادة وبوصفه تصوراً**»: في حالة السيرة الذاتية الجزئية، وترقيم مخطوط ماليڤيتش يقابل هكذا ترقيم فصل المصادر في كتاب شوبنهور(٢٦). والقرابة بين تصورات ماليڤيتش وتصورات هيدجر هي ايضاً ما يسترعي الاهتمام. جان كلود ماركاده (Y.el. Marcadé)واما نويل (E.Martineau) لا يجدان اية صعوبة في بيان الصلات بين فلسفة ماليفيتش عن «اللاشيء» (le rien) واللاهوت السلبي «لانسحاب الوجود» الذي يقدمه هيدجر(٢٧)، ويستنتج مارتينو ان ماليڤيتش اكتشف مقدما «ما ستحمله الفينومينولوجيا الهيدجرية لاحقا الى القول»(٢٨). من جانبي، أشك بما تجنيه تفكرات ماليفيتش من وضعها في خط عمل هيدجر الاقوى فلسفيا بمقدار كبير واكثر من ذلك اخشى فقدانها لاهميتها الحقيقية، أي علاقتها المعقدة، ولكن الاساسية، مع العمل التصويري لماليڤيتش. يمتنع انكار صلات القرابة غير ان مارتينو وماركاده يكتشفان صلات لا تقل قوتها عن تلك الموجودة بين ماليڤيتش ونيتشه، ومع شيلينغ وجاكوب بوم (J.Boehme) الامر الكاشف أيضاً: هؤلاء المؤلفون الثلاثة هم ايضاً مصادر الهام مهمة لهيدجر، مما يبدو لي انه

يبين بكل بساطة ان هيدجر وماليفيتش يشاركان في الرأي ذاته (même doxa) رأي النظرية المجردة **للفن**.

تبين حالة ماليفيتش هذه القضية بطريقتها: النظرية الفنية للطليعيين «محدودة بشكل معقد» حرفيا بارث تقديس **الفن**، الى حد ان البحث عن مصادر محددة بشكل دقيق يكون بلا ريب في حالات كثيرة خادعاً: فنحن في مواجهة **مرقعة** بين -نصيه (intertextuel). يستمدموندريان على سبيل المثال-ولكن الشيء ذاته يصح على كاندينسكي- الاساسي في فلسفته من فلسفة لاهوتية (تيوسوفيا)، بالمناسبة، كتابات بلافاتسكي(Blavatsky) وستينر (Steiner). والفلسفة اللاهوتية صوفية مختلطة المصادر تخلط بخفة تصورات نيتشوية (نظرية الانسان الجديد)، وهيجلية (التطورية)، ورومنسية، واشراقية (جاكوب بوم) وافلاطونية جديدة. وحقيقة وجود اصداء فكر شوبنهور، ونيتشه او هيجل لدى موندريان- وبشكل اعم في كتابات حركة دوستيجل (De Stijl)-لا تبرهن اذن بالضرورة عن قراءة حقيقية لهؤلاء الفلاسفة. في العدد الاول لمجلة دوستيجل نقرأ على سبيل المثال هذه الجملة من افلوطين-والتي يمكن ان تكون ايضاً من شوبنهور- : «الفن يوجد فوق الطبيعة، لانه يعبر عن فكَر لا تكون موضوعاتها المأخوذةمن الطبيعة اكثر من اشكال تقليد ناقصة. فالفنان، الذي لا يثق الا بموارده الخاصة، يسمو على الواقع المتقلب»[٢٩] وكذلك عندما يهدى موندريان «**التشكيلية الاولية**» (١٩٢١) الى «رجال المستقبل»، يضع نفسه بلا جدال في المنظور النيتشوي: ولكن هذا المنظور يشكل جزءا من «مناخ العصر» الى حد اننا لسنا، بأي حال من الاحوال، ملزمين بأن نستنتج انه قرأ كتابات الفيلسوف.

اما كاندينسكي، فنحن على علم بمعرفته للفلسفة اللاهوتية، ولكن ايضاً بمعرفته لنصوص شوبنهور. فنظريته في الالوان تستوحي بدرجةكبيرة من نظرية شوبنهور (التي تستأنف بدورها Farbenlhre غوته)، كذلك

«مصطلح» الضرورة الجوانية الذي يلعب دورا مركزيا في نظرية الماهوية هو بلا شك مأخوذ من كتاب شوبنهور«**العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوراً**». ومع ذلك عندما يؤكد «[...] نتيجة الضرورة الجوانية وبالتالي نمو الفن هي تعبير يتقدم من الخالد-الموضوعي الى الزمني-الذاتي»[٣٠]، يجمع مفهوم شوبنهور مع تصور شيلينغ او هيجل عن التطور التاريخي (التاريخ لدى شوبنهور ليس الا ظاهرا سطحيا وليس التعبير المتقدم للضرورة الجوانية). هل نستنتج من ذلك ان كاندنيسكي قرأ المثاليين الالمان؟ يبدو أنه لا يتوفر برهان مباشر عن مثل هذه القراءةوأ. شيثام يكتب بشكل بالغ الصواب بانه ربما التقى التطوريةالديالكتيكية الهيجلية في «العديد من اشتقاقاتها» التي نجدها في الكتابات الجمالية لمنعطف القرن.

ان الصلة بين ماليڤيتش، وموندريان، وكاندينسكي لا تقتصر على كونها ترجع الى افق فلسفي-صوفي مشترك. يمكننا ان نبين بشكل ادق ان هؤلاء الفنانين الثلاثة-المتباينون جدا في اعمالهم التصويرية-يسوغون اعمالهم بمبادىء مشتركة بينهم تشكل جزءا من «مخزون» النظرية المجردة **للفن**. سأتناول خمسة منها تبدو لي مهمة بشكل خاص:

أ-غائية الفعالية الفنية تكمن في التحقيق-الاكتشافات لماهية **الفن**. لقد ذكرت من قبل ماليڤيتش الذي يزعم ان ماهية فن التصوير هي التي توجه الفنانين التجريديين كاندينسكي ايضاً يعرف الفن التجريدي مثل ارادة تمثيل [...] **الاساسي الجواني** (Essentiel Intérieur) دون غيره بحذف كل مصادفة برانية[٣٢].

ب-غائية الفن تكمن في عناصرها الذاتية المرجع: في حالة فن التصوير، هذا «السبب التصويري-الذاتي» (ماليڤيتش) يتألف من الضوء، من الاشكال والالوان في واقعها التصويري الصِرْف المستقل عن كل وظيفة واقعية (تصوير اشياء العالم الخارجي)، في «تحليل للعناصر الاولى للتصوير» (١٩١٣)، يعرف كاندينسكي التصوير مثل لغة تمتلك مفرداتها (العناصر التصويرية الاساسية) وقواعدها (قوانين التأليف)[٣٣]، وسيكتب

تيوفان دوسبورغ (Theo van Doesburg) عام ١٩٣٠ : «ينبغي بناء اللوحة بكاملها من عناصر تشكيلية صرْفة، اي مساحات والوان. فالعنصر التصويري لا يدل إلا على «ذاته»، وبالتالي اللوحة لا معنى لها الا «ذاتها»[٣٤].

ج-بشكل مفارق-كما عند الرومنسيين-هذه المرجعية الذاتية للغة الفنية تجعله قادرا على الكشف عن «الواقع-الواقعي»، وحسب كاندينسكي، يلمس الفنان الجديد «تحت إهاب الطبيعة» ماهية الفن ومضمونه بصيرورته ذاتي المرجعية، يكشف التصوير عن الطبيعة الطابعة (nature naturante)، لان «الميدانين يحققان اعمالهما وفقا لاسلوب متماثل[٣٥]. يؤكد موندريان بدوره ان تصويره يجعل الكلي محسوسا، وبصورة ادق نظامه التعارضي (على مستوى الاشكال والالوان) يحقق توازن الثنائيات الاساسية لهذا الكلي، على سبيل المثال بين المذكر والمؤنث، وبين المادي واللامادي، وهلم جرا[٣٦].

د-ان اكتشافات **الفن** وتحقيقه لماهيته الخاصة وقائع تطورية حتمية، بقول آخر، يخضع تاريخ **الفن** لتطور غائي، ان كتاب آرب (Arp) وليسيتسكي (lissitsky) المؤثر، (les ismes dans l'art) او «التمذهب في الفن» المنشور عام ١٩٢٤ بطبعة بثلاث لغات انكليزية-فرنسية-المانية، يعرض تاريخا للفن الحديث فُهِم بوصفه متتاليةمن الحركات تقع ضمن تقدم مستمر. توجد الفكرة عند معظم الفنانين الطليعيين: فالتقدم المفترض من الانطباعية الى الفن التجريدي مرورا بالتكعيبية كلام دارج في تلك الفترة وكذلك المخطط التاريخي الاعم الذي يفترض تقدما يقود من الفن التشخيصي الى التجريدي-وهذا التقدم الاخير بوصفه بالطبع يفهم كقطيعة اساسية، لا في الفن وحسب، بل بشكل اعم في التطور الروحي للبشرية.

هـ- يبلغ التطورالفني اوجه في مَعادية (eschatologie) تحدث التأليف المطلق بين المجتمع و**الفن**. حسب ماليڤيتش، كما رأينا، يخلق الفنانون الجدد اشكال الحياة اكثر مما يصورون لوحات. من جانب

مـوندريان كـتب في ١٩١٩-١٩٢٠ : «علىٰ الرؤية التشكيلية الخـالصـة ان تشيـد مـجتمـعـا جديدا، بالاسلوب نفسـه الذي شيَّدت فيـه تشكيلية جديدة»[٣٧]. وحسب كـاندينسكي، «ان الفترة العظيمـة للفن التجريدي الذي بدأ حديثا، والثورة الاساسية التي تقلب رأسا على عقب تاريخ الفن تعد من المقدمات الاكثر اهمية لثورة روحية دعوتها سابقا حقبة **الروحيين العظام**»[٣٨]. وعبر هذه الميسيانية اعتقدت الطليعة الفنية بامكان تطابقها خلال بضع سنين مع برنامج ثورة اجتماعية كانت تتغذى من حلم من نفس النمـوذج. وسرعـان مـا تبـدد الوهـم وكـان على الفنان الاخـتيـار بين فنه والمذهب الشيوعي: كل هذا لفخر كـاندينسكي وموندريان، على سبيل المثال، لانهما لم يتخليا البتة عن متطلباتهما الفنية وان قادهما ذلك الى التراجع عن آمالهما الميسيانية[٣٩]. (توقعهما النبي المنقذ)

لئن انهار هذه الجانب الاخير للبرنامج الطليعي بسرعة، فالجوانب الاربعة الاخرى استمرت في تغذية تاريخ الفن الحديث حتى الستينات على الاقل، على سبيل المثال في كتابات كليمان غرينبرغ (Cl.Greenberg) التي مارست تأثيرا كبيرا، وبشكل ما يزال يتسجل فيها الفن الذي يكتفي بالحد الادنى من مـتطلبـات الفن (minimaliste) والفن المـفـهومي، من ناحية اخرى، لئن كانت التلفيقية (syncrétisme) والانتقائية (éclectisme) اللتان غزتا عـالم الفن ابتـداء من الستينات تنتمي بالفعل لمـا يدعوه ايف ميشو (Y.Michaud) «نموذج تشتت الاتجاه»[٤٠]، وحقيقة ان عالم الفن يستمر في «التقدم» عبر «حركات»، وان كانت اكثر فأكثر حركات عابرة، يبيِّن ان النموذج يستمر في اداء عمله، وان كان ذلك في فراغ: يحدد موقع الاعمال على الدوام في اطار استراتيجية تدخل تاريخي. ببساطة نجد انفسنا بعد ذلك لا في حركة غائية بل في حركة براونية "(*).

(*) براونيـة (brownien) نسـبـة الى براون (Brown) عـالم النبـات الاسكوتلاندي (١٧٧٣-١٨٥٨) اكتشف الحركة العشوائية لجزئيات بالغة الصغر معلقة داخل السوائل، هذه الحركة، سمِّيت مذ ذاك الحركة البروانية.

وختاما ما الموقع الذي شغله هيدجر مع تغلغل عالم الفن عبر النظرية المجردة؟ كان تأثيره وما زال قويا جدا، في فرنسا على الاقل، مباشرة من خلال كتاباته، ولكن بالقدر نفسه، ان لم يكن بشكل اوسع، من خلال استعادة افكاره من قبل فلاسفة آخرين (التيار التفكيكي يثير الفكرة الهيدجرية لحوار بين الفكر و**الفن**)من قبل نقاد (موريس بلانشو مثلا)[٤١] او ايضا شعراء (رونيه شار)[٤٢]. من زاوية اخرى، غالبا ما استعملت الفلسفة الهيدجرية من اجل صوغ جديد لنظريات الفنانين: ذكرت ان مارتينو وماركاده اقترحا ترجمة تصورات ماليڤيتش داخل المصطلح الهيدجري، مع خطر تفضيل العرض على حساب الجوانب المحسوسة-والاهم من الزاوية التصويرية-لسيرورة ماليڤيتش النظرية. وبهذا لا يقومان الا بتكرار عملية الاحتجاز التي قام بها هيدجر لارث هولدرلين-مع النتيجة ذاتها: خطاب تكريم يتم على حساب فهم التعقيد الحقيقي للعلاقات بين المشروع النظري والعمل. ولكن بدلا من التشديد على هذا الموقف (aggiornamento) الوهمي للنظرية المجردة الذي يقوم على ترجمة صياغاتها السابقة بالمفردات الهيدجرية او التفكيكية (لان التفكيكية رفعت الى مستوى النظام هذه الممارسة لاعادة التفسير المترجم)، افضل التوقف عند العلاقات-الاكثر اثارة للاهتمام-بين الفكر الهيدجري وتصورات الشاعر رونيه شار.

انها علاقات معقدة، لان شار لم يتأثر بهيدجر: المقصود لقاء على ارض مشتركة ليست سوى تقديس الشعر-وبهذا الموقف نموذجي فيما يخص هيمنة النظرية المجردة **للفن** في الميدان الفني. وبالفعل لا يدين العمل الشعري لرونيه شار عمليا بشيء لهيدجر: لقد كان رونيه شار شاعرا مكتملا حين تعرف على افكار الفيلسوف[٤٣] ولكن من الواضح ايضاً انه، حول نقاط متعددة، تلتقي اهتماماته اهتمامات المؤلف الالماني: في العداء ازاء العلم والتقنية[٤٤]، في تصور الحقيقة بوصفها كشفا لايطاله الحساب، او ايضاً في الاهمية المعارة لفلسفة هيراقليطس ولفكر نيتشه. صحيح انه

حول نقاط اخرى-وهذا يشهد على الاستقلال الفكري لكل منهما-يلتزم الرجلان باتجاهات بالغة التباين: فشار لا يعير اية اهمية للتاريخ ولا شيء عنده يشير الى انه مأخوذ مثل هيدجر باليونان، وبالعكس، عبثا نبحث عند هذا الاخير عن اقل اثر للفلسفة السادية التي تلعب دورا كبيرا عند الشاعر الفرنسي.

نلتقي الوضع المعقد نفسه في الميدان الشعري. وهكذا فالاتجاه الاساسي لقصائد شار بعيد كل البعد عن اهتمامات هولدرلين-اهتمامات يرى فيها هيدجر ماهية الشعر ذاتها: ان البحث الاصلي عن الاصل (الاغريقي)، والتاريخانية المأسوية، والشعور المؤلم بالعيش في مرحلة انتقالية، موضوع الشعر كمؤسس للمصير التاريخي لشعب-جوانب كثيرة يضعها الفيلسوف في المقدمة عند هولدرلين، وهي عملية غائبة عند شار. بسمات اخرى مع ذلك فان صورة الشعر التي تستخلص من اعمال شار قريبة جدا من الصورة التي يعرضها هيدجر: «غريب وعنصر خامس»(٤٥) انه الكشف عن الحقيقة(٤٦)، يتقدم العمل(٤٧)، ينصاع للالهي بقبوله الانسحاب، يقول الانقسام، انشطار الوجود، يسكن البرق «قلب الخالد»(٤٨) الذي يفجر «حضورا مُرْضيا بشكل كامل»، «واقع غيرمخلوق يمتنع اخماده»(٤٩)، الشعر عندشار ايضا كشف وجْدي من صعيد اونطولوجي. مؤكد، وكما يلح اريك مارتي (E.Marty) على ذلك بحق، يستعاد هذا الكشف الاونطولوجي في كشف اكثر جوهرية من صعيد مغلق: فيما وراء تأمل على الوجود ينتهي الى تفكر سيميائي وباطني. مكرَّس **للخلْق** (alchimique et cabalistique) «للشرخ المؤسس للموجود بوصفه مخلوقا»(٥٠) ولئن ابعدت هذه الاهتمامات الهرمسية مؤلف «ليلة الطلسم» لهيدجر، لاتقوم الا بتثبيت موقعه بشكل اقوى في ارث النظرية المجردة **للفن**: لقد كان الفكر الهرمسي اهتماما مركزيا للحظته الاصلية، رومنسية يينا (يكفي التفكير بتصور نوفاليس للشعر كـ«رقم سري»).

واخيرا، بادخال التفسير من وُحي هيدجري لشعره المقدم من جان بوفره بين «الدراسات النظرية» التي تضمها الاعمال الكاملة، يدعو شار القارىء بشكل واضح الى قراءته من منظور كتاب «**اصل العمل الفني**». من غير المفيد ان نضيف، نظرا الى اهمية شار ان تصوراته حددت بنصيب كبير التصور الذاتي للشعر الفرنسي الحديث.

بامكاننا ان نطيل بلا حدود قائمة الفنانين والمؤلفين في القرن العشرين الذين يوجد موقعهم في سلالة الارث الذي جئنا على تحليله، قصدت ببساطة ان تقديس **الفن** صبغ بدرجات متفاوتة جزءا كبيرا من الحياة الفنية والادبية الحديثة والمفرطة في حداثتها، مكونة بشكل ما افق التوقع النظري للعالم الفني منذ ما يقرب من مئتي عام.

النظرية المجردة للفن بوصفها تعريفا مقْنعا:

النزعة التاريخية «الحداثوية»

أيا ما كان رأينا في النظرية المجردة **للفن** بوصفها مثلا فنيا اعلى، فان هذا الرأي لا يعادل حكما فيما يتصل بوضعه كنظرية جمالية: بصفتها سيرورة تعريفية، فان لها ايضا تطلعات معرفية، وهي تطلعات خليقة بالتقدير فيما تتصل بقيمتها الخاصة، وقد تمكننا من ملاحظة ان التعريفات الماهوية التي قدمتها هي في الواقع دائما مقترحات تقييميةمستترة: بعيدة عن وصف الفنون تعني النظرية المجردة **مثلا اعلى** فنيا. بقول آخر، ان لفظة «**فن**» لا تحيل الى موضوع وصفي: انها مرتبطة بمثل اعلى تقييمي، وفي حالة مثَل أعلى (كما في حالة معيار)، لا يكون السؤال معرفة ما اذا كان صحيحا او خاطئا، بل ما اذا كان منشودا ام لا، واذن تقع (النظرية) في خطأ مقولي (category error) قد تزعم منح وضع **مكوِّن** (للفنون) للمبادىء التي استخلصت على هذا النحو. والمؤشر الاكثر بروزا للخطأ المقولي يكمن في واقع ان المؤلفين الذين حللتهم مضطرون جميعهم لاجراء ازاحات كبيرة، والتمييز بين «فن حقيقي» و«فن زائف»، بين اعمال **تستحق**

صفة عمل فني وتلك التي لا تستحقها وبالتالي تستبعد من المجال المقسّم بهذا الشكل-بينما من منظور وصفي (على سبيل المثال من منظور تحليل اشاري، مؤسسي، تاريخي، او ايضاً وظيفي) تنتمي الاعمال المستبعدة حقا الى الميدان نفسه الذي تنتمي اليه الاعمال التي حظيت بالقيمة الايجابية.

من اجل ابراز الفرق الذي يفصل نظرية وصفية عن نظرية تقييمية بشكل اكثر وضوحا، سألجأ الى مفهوم «التعريف الساعي الى الاقناع» الذي وضعه شارل لـ. ستيفنسون(٥١) بشكل اجمالي، يتصف التعريف الذي يرمي الى الاقناع بسمتين مميزتين: اولا يعبر عن عاطفة (موقف) أمام الشيء، وينطوي اذن، على تقييم، ثانيا يؤدي مكونُه الوصفي وظيفة تقييمية، بمعنى انه يود مشاطرة الاخرين بالموقف التقييمي الذي تبناه. وهكذا يبدو لي وضع النظرية المجردة **للفن**: -خطوتها الاولى تقوم على استعمال لفظة «فن» بمعنى تقييمي وتمنحها وظيفة تقريظية: ذلك ما دعوته «تقديس **الفن**». تتخذ اللفظة على هذا النحو دلالة انفعالية، فهي تعبر عن موقف ايجابي للمتكلم ازاء الموضوعات التي تلصق بها. ان التعارضات بين **الفن** والعلوم، او بين **الفن** والحياة الخبْرية لاوظيفة لها الا غرس تلك الوظيفة التقريظية للفظة. وكذلك الامر في الصلات الوثيقة المفترضة بين **الفن** والدين (لدى الرومنسيين ولدى هيجل)، بين **الفن** والحكمة (شوبنهور) او ارادة القوة (نيتشه)، بين **الفن** و«الفكر» (هيدجر): في كل الاحوال ارساء دلالة الكلمة في مجال مُنحِ القيمة ويمنحها بدوره. ان تاكيد آدورنو بأن الاعمال الناجحة وحدها تكون اعمالا فنية تحوّل هذا الخلط الى مبدأ صريح.

-الخطوة الثانية اكثر حسما: بزعْمها ارجاع المعنى الوصفي للفظة «فن» الى التعريف التقييمي الذي تضعه في المقدمة، تقترح النظرية المجردة **للفن** في الواقع منح اللفظة مواصفات جديدة، ومذ ذاك يقتصر امتدادها على الاعمال التي تبدو مطابقة للتعريف التقييمي. وهكذا تلغي الفنون في مجال امتدادها نفسها مماثلة بشكل يتجاوز الحدود لمجال أعمال، وأجناس وأنماط فن يمنحها المنظِّر قيمة اجمالية ايجابية، بينما يترتب على

تعريف وصفي للفنون تحليل المواصفات المعطلة للفظه-بوضع سلّم القيم الخـاص بالمـحلل بين هلالين، **تقترح** النظرية المـجـردة **للفن** مواضعة اصطلاحـيـة جـديدة تتـأسس على تعـريف تقـيـيـمي. بقـول آخـر، البـعـد الدلالي-الوصفي-للتعريفات المقترحة تتحدد بتقييم مسبق. عبر محاولتها الحصول على قبول مخاطبيها تغيير الاستعمال اللغوي الذي تقترحه، تبتغي النظرية المـجـردة **للفن** قـيـادتهم الى مـشـاطرتهـا الاتجـاه الذي يعـبـر عنه استـعـمـالهـا التـقـريظي للفظة «فن»، اي تنمي لديكم المـثل الاعلى الفني النوعي حيث تعتقد من المناسب تقييم الاعـمـال في ضوئه: ان يستـعـمل الفنانون التـعـريفـات على هذا النحـو لمـعـركـة نزيهـه: انهـم يبـتـغـون وضـع مـشروعـهم في المقدمة، ولهذه الغاية تكون كـل الوسائل مشـروعـة-حتى تلك التي توقع عـالم **الفن** في الخطأ. لا يسـعنا قـول مـثل ذلك عن هؤلاء الذين يسعون-او عليهم ان يسعوا-الى هدف معرفي.

إن القـول بأن النظرية المـجـردة **للفن** تقترح تعـريفاً تقييـمياً لا يعني خلوها من كل عنصر وصفي. عند تحليلي لجماليات كانط، شـدّدت على حقيقة كون الحكم الجـمالي خالياً وصفياً: عندمـا أؤكد أن «س جـميل» أعـبـر، بلا ريب عن مـوقـف، ولكن اذا اعـتُرض علي، او سُئلت لِمَ أجـد الشيء المشار اليه جميلا، فان الاسباب التي سأقدمها ستكون عموما هذه الخصـائص او تلك مـمـا يتـصف به الشيء فعـلا او على الاقل مـا اعـتـقـد انه يتصف به. بشكل اكثر تشخيصا، يمكن للوصف المرتبط بحكمي التقييمي ان يبين للاخرين السمات الموضوعية التي تسببٌ متعتي، وكذلك يمكنه ان يكشف لهم خصائص لم يدركوها وعند اكتشافهم لها سيشـاطرونني في الحكم، ولكننا رأينا ايضاً ان ايا من الاوصاف المرتبطة بالحكم لا يسعها ان تهب الحكم التقييمي شرعية معرفية عامة، ذلك لان الخصائص المقدمة بوصفها صائبة لم يتم اختيارها لغاية وصفية، بل بصفتها تسوغ القيم: انها تقدم اسبابا **بعْدية** لشرح او تسـويغ مـوقـفي ازاء الشيء. يُبرْهن على هذا

بالواقعة العادية ان محدثي يمكنه **في أن معا** الموافقة على ان العمل يتصف بالخصائص المذكورة ومع ذلك يستمر في انكار كونه جميلا او ناجحا : فالتقويم لا يرجع البتة الى الوصف المسوَّغ ، حتى وان كان هذا الاخير لا يمتلك قيمة وظيفية الا بالنسبة اليه .

لئن كانت هذه ايضاً البنية المنطقية للنظرية المجردة للفن ، يمكن القول بأنها ترتكب خطأ مزدوجاً : من جهة ، أساسها الوصفي ليس حيادياً بل وظيفي تابع لتقييم مسبق ومن جهة ثانية . على خلاف افتراض ضمني ، لا يرجع التقييم الى وصف مسوَّغ ، فإن قبلنا بهذا الآخير يمكننا رفض الأول . ولئن اردنا وصف طبيعة الفن ، لا يسعنا ارجاعها الى مجموعة فرعية من المواصفات تم انتقاؤها بفضل معيار تقييمي : ان الاعمال «غير الناجحة» ، أي غير المطابقة لمعيار التقييم (ايا ما كان هذا المعيار) ، تنتمي مع ذلك لطبيعة الفن (تنتمي الى العمل نفسه) مثلما الاعمال «الناجحة» (valides) باستعارة لفظة هيدجر .

ولئن اقترحنا مثلاً فنياً أعلى تلج ممارسة نظرية أخرى ، ممارسة الحكم الاسطيطيقي : الا ان هذا الاخير يمتنع ارجاعه الى أي حكم وصفي ولا يسعه ان يؤسس وصفاً لماهية الفن أو طبيعته .

ولكن بهذا الشكل يغالي التعارض في تبسيط العلاقات الفعلية بين الوصف والتقييم . فالممارسات الفنية فعاليات ثقافية معقدة ، ويرجع هذا التعقيد في جانب من جوانبه للخاصة المرجعية الذاتية بيسر الى تنظيرها : يمكن لكل تحليل وصفي أن يتحول إلى مشروع أو برنامج ، لان سلوك بني البشر غالباً ما يصاغ الى حد ما على النظريات المقبولة اجتماعياً لهذه الاشكال نفسها من السلوك وهكذا تصير النظرية افق توقع ذرائعي وتصير في الظروف المناسبة نبوءة تتحقق من ذاتها . هذه الظاهرة لأثر معُاد يتعزز تحقيقها . ان كل وصف لايسعه الا ان يكون وصفاً جزئياً (وينطبق هذا أيضاً بالطبع على بنائي للنظرية المجردة للفن) لايوجد شفافية

معرفية وليس بوسعنا مقاربة العالم الا باختيار منظور ما، زاوية على الدوام خاصة، محدودة واحادية الاتجاه. وهذا المنظور ذاته غالبا ما يسوغه جزئياموقفا (او رغباتنا) حيال الواقع الراهن(في مجالنا قد يكون المقصود على سبيل المثال مثلا فنيا اعلى نرغب بوضعه في المقدمة، او ايضامشكلات فنية نجد انفسنا في مجابهتها). عندما يخص بحثنا وقائع قصدية، فان طاقته الذاتية المرجعية (واذن واقع امكان صوغ سلوكنا الراهن على وصف الماضي، (أكان ذلك لاستعادته او للقطيعة معه) يمكن ان يغير القوة الفاعلة للقول، لنموذج الشرح الذي يتحول من نموذج وصفي الى نموذج تقييمي. عندما يكون تحول القوة الفاعلة للقول مجهولا يمكن لنظرية ان تجد نفسها مزودة (وهميا) بقوة توقعية، واذن ان تجد نفسها معزَّزة (وهميا ايضا) فيما يتصل بسداد عودتها الى الماضي.

ان اشكال بناء تاريخ الفن الحديث التي قبلت بنموذج النظرية المجردة **للفن** دفعت هذا الانحراف الذاتي المرجع (والاخطاء التي يؤدي اليها) الى ذروة شدته. وبالفعل، تفترض كلها **تاريخا داخليا** للفن، اي ان **الفن** يفترض انه يتجدد في تاريخ وبالنسبة الى تاريخ يخصه بوصفه بعدا اساسيا تفكريا في **الابداع** الفني ذاته(٥٢).

اقصد بـ«**تاريخ داخلي**» تاريخاً يوجه فاعلية الافراد ذاتها، اي تاريخا غائيا وخاضعا لديناميكية ذاتية المرجعية. وكيما تمتلك فاعلية فنية تاريخا من هذا النموذج، لا يكفي اذن ان يكون لها ماض. ان ما في الرهان هو علاقة تفكرية خاصة جدا مع هذا الماضي: انه منشأ في رواية قادرة في آن معا على التسويغ (منح الشرعية)وعلى القسر (ايجابيا او سلبيا) على الممارسة الراهنة فيما يخص بصواب مشروعاتها الخاصة. **ينبغي النظر الى التاريخ بوصفه يمتلك** قوة ضغط **بوصفه تاريخا**، واذن بوصفه رواية موجِّهة (لا بوصفه مجرد نموذج سلبي او ايجابي على سبيل المثال). وينبغي ان تضاف اليه فكرة **تقدم** تاريخي وبشكل اكثر دقة غائية ذاتية فنية، واذن هدف تاريخي: استطعنا ان

نرى، على سبيل المثال، كيف تفترض الرومنسية ان موضوع الادب يكون الادب ذاته، وبالتالي هدفه الأخير، الذي يوجه تاريخ تقدم، يكمن في تحقيق ماهيته الداخلية - على كل جيل ان يتخذ مكانه داخل هذه المهمة التاريخية ويقودها الى ابعد مما وصلت اليه مع الجيل السابق.

وحدها تلك النزعة التاريخية الذاتية الغاية تجعل ممكنا انشاد تاريخ الداخلية (eschatologie interne) فان الامكانات التي تتفتح للفنان الفرد تميل الى ان تكون محددة بحالة «التقدم» التاريخي للفن الذي يمارسه: ان تعبير «ما عاد بوسعنا ان نعمل كما كانوا يعملون في الامس» يمسي امرا مطلقا، لارتباطه بمهمة تعتقد نفسها ملزمة بالماهية «الموضوعية» للفن موضوع البحث. وعليه فان التاريخية المعقدة، المتعددة، المتناقضة، والفرقية في الممارسات الفنية تجد نفسها مختزلة في التاريخ الخطي لمشروع جماعي تضعه لنفسها جماعة الفنانين وكل منهم مدعو الى المشاركة. كل فن ينمو وفقا لمثل هذا المشروع التاريخي الجماعي يمتلك بالطبع منحنى تطوريا نوعيا جدا، يتصف بوجود توتر داخلي شديد.

قد يعترض بعضهم ان الفنون التشكيلية على الاقل خضعت من قبل لمثل هذا النموذج قبل مولد الارث الذي قمت بتحليله-الفن الايطالي في عصر النهضة الذي كتبه فازاري(Vasari) لعل بالامكان التذكير ايضا بالتصور الارسطالي لتطور التراجيديا الاغريقية، والتي تخضع الى النموذج ذاته لتاريخ غائي يجد اكتماله في تحقيق «طبيعة» النوع (الذي انجزه سوفوكليس) ولكن في هاتين الحالتين يختلف الوضع عن الماهوية «الحداثوية» (الممعنة في الحداثة). من جهة، وجهة نظر ارسطو كما وجهة نظر فازاري، ترجع الى الماضي: فهما يستمدان دروس تطور يعتقدان انه بلغ نهايته. وبالعكس في النزعة التاريخية «الحداثوية»، يكون البعد المستقبلي اساسيا: الماضي ليس نموذجا مكتملا، فهو لا يقوم الا برسم الخطوط الاولية لتطور مقبل. مؤكد ان هذا البعد المستقبلي لا يكون على

الدوام موجوداً في النظرية المجردة **للفن**، لان الرؤية الهيجلية ترجع الى الوراء. وبالمقابل، يكون هذا البعد موجود امذ تعمل النظرية في عالم الفن: ان الفنان لا يهتم بنظرية تعود الى الوراء، ان ما يهمه هو مشروع فني. فرق ثان اكثر اهمية بلا ريب: لقد عرف فازاري وارسطو طبيعة فن التصوير (وفن التراجيديا) بوظيفة علائقية، **المحاكاة** la mimèsis (تمثيل مرئي للواقع، او محاكاة للافعال الانسانية). اي في الواقع «الطبيعة» المفترضة لفن التصوير او لفن التراجيديا كانت تكمن في مثل أعلى معرفي يُملى عليهما من افق توقع خارجي (العالم المرئي، الافعال الانسانية)، يعمل بمثابة مُعْطى مستقل (او على الاقل مفترض بوصفه كذلك) كان يفترض في الفن ان يدين له «بالوفاء». ان ماهوية الطليعة التصويرية انتهت على العكس الى افراط في التقاء ذاتي الغاية محاولا ارجاع الفن الى ما كان يعتقد انه مكوناته الاساسية **الداخلية**. لا يمكن لمثل هذا البحث ان يجد نهاية الا تلاشي الموضوع التصويري ذاته: ان «العناصر المكونة» لموضوع ذي قصد كما تكون لوحة لا يمكنها ان تكون اساسية (او ثانوية) الا بالنسبة الى **وظيفة** (سواء كانت تمثيلية، تزيينية او غير ذلك) يفترض فيها ان تضطلع بها. قد نتجرد عن كل وظيفة (تلك كانت الحالة في الاشغال الاكثر جذرية للمشروع التجريدي) تلتزم بحركة لانهاية لها، لان موضوعا قصديا لا يمتلك خصائص اساسية (او ثانوية) داخلية بشكل خالص-لانه من «طبيعة» وظيفية. ومن جراء ذلك: محل «نزعة تصغيرية» (minimalisme) يمكن دفعها الى ابعد: لدى موندريان ترجع ماهية الفن التصويري الى الخطوط الافقية والعمودية-كما الى الالوان الخالصة، ويرجعها ماليڤيتش الى السطح ذي اللون الواحد، اما الفن التصويري فيما يخصه تتبخر في موضوع فكر خالص.

افهموني جيدا: لا اضع البتة موضع الجدال الصفة ذات التصويرية لأعمال موندريان او ماليڤيتش، ولا اهمية بعض الاعمال ذات التصور

المفهومي: المسألة هي الامكان المنطقي للتسويغ الذي تنصاع له. وان كنت أكرر، ما أقول، سأذكر ان عملا لا يمكن ارجاعه الى تسويغاته(٥٤): ان صنع لوحة، او كتابة نص، او تأليف موسيقي ينتمي الى قصدية عملياتية يمتنع فصلها عن اللقاء بين الفنان والوسيط الذي يُصنع؛ وليس بالامكان ارجاع هذا اللقاءالى قصد أولي سيقتصر العمل على تحقيقه بجودة تقل او تكثر(٥٥). الامر بكونه كذلك يمكن لدافع نظري غير متماسك ان يدخل بشكل ممتاز في صنع عمل عظيم: وحتى وان كان الحافز يشكل نقطة انطلاق الفنان فلن يكون الا واحد من العوامل السببية المتعددة التي تتفاعل في الابداع الفعلي(٥٦). سيحدث ببساطة عندئذ ان الفنان يبدع(على الاقل جزئيا) شيئا آخر غير ما اراد (أو اعتقد) ابداعه. ان جعل القوة السببية للنظرية نسبية لا يعني انكارها، خاصة في عملها عبر الفردي اي بوصفها تنظم الصلات بين الاعمال: فأنا على سبيل المثال مقتنع بأن التصوير الحداثوي ونظرا إلى ذاتية غائيته التاريخانية لم«يتوقف»، مجمدا في اكاديمية (كما جرى ذلك بعد فازاري الذي قننّت الاكاديميات تصوراته)، ولكنه سعى الى انحلاله الذاتي-الذي اخرجه مارسيل دوشامب بشكل عظيم(٥٧) في الزمن حيث كانت الطوباويات الطليعية الاكثر قوة، ايماءة لم تستوعب بالتاكيد دائما الدلالة الحقة.

نقطة اخرى لا تقل أهمية: هذا النموذج التطوري لا يمتلك اية قيمة عامة. تلاحظ سفيتلانا آلبرز (Sv.Alpers) على سبيل المثال، بشكل بالغ الصواب ان تصور فن يتقدم بشكل اساسي (تفكر بفازاري، ولكن هذايصلح بشكل ارجح لتاريخانية النظرية المجردة **للفن**) هو استثناء اكثر مما هو قاعدة: «ان جل الموروثات الفنية ما يبقى ويستمر في الثقافة، لا ما يتغير»(٥٨). وهكذا حتى الفنون المقننة قواعدياً (arts canoniques) أي تلك التي يخضع تطورها الحديث لمخطط التاريخ الداخلي، بعيدة عن كونها عرفته على الدوام. وحسبنا التفكير في الفن التصويري الهولاندي،

في الادب حين كان ينصاع لمبدأ **المحاكاة** (imitatio)، او في الموسيقا اللحنية. ومن جانب آخر، مذ نبتعد قليلا عن الدروب المألوفة ونقبل بتلك الحقيقية البديهية والتي غالبا ما نسيت ان المجال الانتروبولوجي للممارسات الفنية لا يقتصر على الفنون المقننة قواعديا (كما كانت عليه بالفعل في القرن الثامن عشر)، نموذج تطور غائي يكون تحليلياً غير ملائم، لممارسات فنية باهمية فن الحدائق، فن الاواني الخزفية، فن الملابس وغيرها-في الواقع كل الفنون التطبيقيةوالفنون التزيينية-لم تخضع لهذا النموذج. تكمن الملاحظة ذاتها بخصوص الفنون غير الاوروبية. حسبنا التفكير في التطور التاريخي لفن التصوير الياباني (estampe)، احدى الذرى العالمية للحفر على الخشب. يمتد تاريخه تقريبا على ثلاثة قرون وتعرَّف اشكال تطور ملحوظة: بالانتقال من فجاجة الـ مورونوبو (moronobu) الى الاتقان التأليفي لـ هارونوبو (harunobu) ومن ثم الى حسية اوتامارو (Utamaro)، الى قوة رسم هواكوزاي (Hokusai) او ايضا الجو الشاعري عند هيروشيج (Hiroshige)، وممارسة الـ أوكيو-و (ukiyo-e) خضعت لتحولات متعددة، كما عرف هذا الفن انقطاعا تقنيا وجماليا بالغ الاهمية، أعمال الحفر المتعدد اللون في حوالي القرن الثامن عشر. الا انه لا يحمل تفكرية ذاتية لغائية بالمعنى التاريخاني للكلمة: ان التطور الفني لفن الاوكيو-و (ukiyo-e) ينجم عن التفاعل المشترك لعوامل عديدة، بشكل خاص تنوع طلبات الجمهور، وأمزجةالفنانين وأذواقهم، واتقان تقنيات السحب الخ. بتعبير آخر، يتصل الامر بتطور متعدد الدوافع مبعثر عبر مجال اجتماعي واسع، جمالي وايديولوجي دون محاولة من قبل الفنانين او الهواة لانتزاعه من هذا «المشوب»وغرسه في تاريخ غائي داخلي.

ولكن ما من حاجة للبحث بعيدا جدا: ان التصوير الضوئي يقدم صورة تطورية من النموذج ذاته. انه في طريق متسارع لاحتلال مكانه في المتحف نعرف منذ بضعة عقود. ولما كان هذا التكريم بشكل عام نتيجة لمتاحف الفن الحديث، فان استراتيجية منح الصفة الشرعية غالبا ما تكون

استراتيجية الفن «الحداثوي» ذاتها. فاختراع فن، وعرض اعمال مائة وخمسين عاما من فن التصوير الضوئي الذي نظم في مركز جورج بومبيدو، هو مثال كامل عن هذه المسيرة المعنية بترسيخ الصورة الضوئية في مجال الفنون التشكيلية وتاريخيتها الغائية. وهذا هو السبب بلا ريب الذي دفع المعنيين الى اختيار ادخال الزائر الى معارضهم الخاصة بمروره اولا بقاعة مخصصة للمعرض الشهير لبيتر غالاسي (P.Galassi) «**قبل التصوير الضوئي**»-الذي يزعم البرهنة بعون «مستندات» القضية القائلة بالاستمرارية بين النظرية التحليلية في التصوير والصورة الفوتوغرافية. غير ان القضية قابلة في اقله للجدال، وان «برهنته»، كما يشير الى ذلك روزاليند كروس (R.Krauss) تقوم على اختيار متحيز للوحات والصور الفوتوغرافية التي عُدَّت بانها مناسبة(٥٩). ولو اختيرت صور فوتوغرافية اخرى (من الحقبة ذاتها)، لكان بالامكان البرهنةايضا (وبشكل اسهل) على عكس ما يدافع عنه غالاسي. اما فيما يتصل بالمعرض المخصص لتاريخ فن الصورة الضوئية بالمعنى الدقيق، فانه يعطي الامتياز بشكل فعال جدا لمشاريع التصوير الضوئي المرتبط بالحركات الطليعية في ميدان الفنون القواعدية (arts co-noniques): ومنه ايضا القضية الضمنية الاحتواء الراهن للفن الضوئي في الفنون التشكيلية-يدل عليه واقع ان القاعات «المعاصرة» كانت اجمالا مخصصة لاعمال المصورين-التشكيليين. بتعبير آخر، لم يكن المعرض يمنح مكانا الا لوقائع يمكن بلوغها لنموذج تاريخ غائي ملتصق بتاريخ الفنون التشكيلية. ومنه الغياب الكلي للقرن التاسع عشر، المبرر بالتاكيد باقتسام المهمات مع متحف اورسي (Orsay)-بمنظمه معرض «**اختراع نظرة**»-الا ان هذا الاقتسام كاشف بحد ذاته: «النظرة» تخص القرن التاسع عشر، و«الفن» يخص القرن العشرين. في داخل حقبة يغطيها «**اختراع فن**» كانت الاختيارات متحيزة كليا ويمكن ملاحظة الغياب الكلي للحركة التصويرية، والصورة الضوئية للمشاهد الطبيعية في امريكا، المدرسة الفرنسية «الواقعية»، والاعمال العظيمة المرتبطة بوكالة ماغنوم، الخ ابعد

من كونها شهادة نزيهة عن التطور الفعلي للممارسات الفنية للصورة الضوئية، فان المعرض كان يسعى الى اعادة كتابة التاريخ؛ كان الهدف، بشكل جلي، الحاق الصورة الضوئية واحتواءها في داخل «الفن الحديث».

ان تاريخية الممارسة الفنية للتصوير الضوئي هي في الواقع وبشكل اكيد اقرب الى فن الاوكيو (ukiyo-e) منها الى الفن الطليعي للتصوير الغربي. واذن تقتضي دراسته التاريخية التخلص من نموذج سيطر على عملية تأسيس الفنون القواعدية الغربية في تاريخها الحديث. ولئن امكن قراءة تاريخ التصوير في القرنين التاسع عشر والعشرين جزئيا بوصفه رواية تتابع حركات وطليعية تندرج ضمن غائية في تقدمها، فان مثل هذه المحاولة منذورة للاخفاق في حالة التصوير الضوئي: فمجال الصور والاعمال التي تعد اعمالا فنية لها قيمتها يشكل مجالا لا تجانس فيه (واكثر من ذلك مجالا مبعثرا). ان احدى العوامل التي تعارضت بلا ريب مع جعله تاريخا ذاتي الغائية تكمن في القوة الضاغطة لخلاصة الخاص الدلالي والاداتي. هذه القوة قوية الى درجة انها تستمر في فرض نفسها حتى عندما ندمج الصورة الفوتوغرافية في تأليف تصويري، كما هو الحال احيانا في اعمال المصورين-التشكيليين: وتشكل كلا مع محيطهاالتصويري ولكن علينا ان لا ننسى ان هذال الوضع الدلالي ظل هو ذاته منذ ميلاد الصورة الضوئية(٦٠). ونظرا الى هذا يمكن وضع صورة من اربعينات القرن التاسع عشر الى جانب «كليشه» معاصرة، دون ان نلاحظ مسافة تاريخية مبدئية. فالصورتان تندمجان بلا عناء في الافق الدلالي ذاته دون ان تلزمنا المائة والخمسون عاماً التي تفصل بينهما على مطابقة نظرنا بشكل مختلف منذ الانتقال من احدى الصورتين الى الاخرى، وبالعكس، في مجال التصوير التشكيلي، يمتليء القرنان بالكثير من الانقطاعات العميقة بشكل اننا نستطيع ان نتناول بالنظرة ذاتها لوحة من مطلع القرن التاسع عشر ولوحة معاصرة: بين التاريخين

خضع نظام الاحداثيات التشكيلية والتأويلية للعديد من الثورات المتتالية. ان نرى جنبا الى جنب «تنفيذ اعدامات ٣ ايار من عام ١٨٠٨» لجويا (Goya) * واحدى لوحات مجموعة «مرثيات الى الجمهورية الاسبانية» لرومر موزرول (R.Motherwell)، او ايضا تمثال مثل تمثال «المفكر» لرودان (Rodin) و «القوس المسدّد» (Tilted arc) لريشار سيرا (R.Serra)، يقتضي كل مرة ثورة كاملة في النظرة، للتوقعات وسبل المقارنة، بينما مثلا «دراسة اشجار» لجوستاف لوغري (G.le Gray) قد تتخذ بلا عناد مكانها الى جانب صورة ضوئية لمشهد من ايامنا. لا شك بوجود تباينات ذات دلالة، تقنية وجمالية وغيرها، بين الصورتين، وليس بوسعنا ان نخلط بينهما، ولا ان نوفر الديمومة التاريخية التي تفصل بينهما، غير ان هذه التباينات تلعب في داخل افق دلالي مستقر، بينما يختلف الامر في اللوحات والمنحوتات المذكورة.

بوسعنا ايجاد تاييد اضافي للتطور غير التاريخي لفن التصوير الضوئي في واقع ان ايقاع تطوره ليس ايقاعا يتقدم، بل بالاحرى متتالية من حركات وزأن، ترجع بشكل خاص الى التوتر المتجدد على الدوام بين القطب التصويري (التشكيلي) والتصوير الضوئي الصرف.

يبدو لي من الصعب جدا ان نرى فيه تطورا غائيا من الواقعية بدرجات متفاوتة من السذاجة نحو نوع من ماوراء-الصورة الضوئية (-mèta photographie) التي قد تنتهي الى استيعاب الصورة الضوئية ضمن الفنون التشكيلية. لا يعني هذا انكار وجود أي تطور في فن التصوير الضوئي، ولا نضج لبعض الاشكاليات. على سبيل المثال، على عكس ما كان هو الحال في تصويرية مطلع العصر، لم يعد المصورون ولا الجمهوريعتقد بوجوب «صنع الجميل» لبلوغ الوضع الفني-الذي يحرر الصورة الضوئية من تقليد التصوير التشكيلي الاكاديمي. ولكن لئن كان هذا التطور يشهد على نضج الاشكالية الفنية، فهو ايضا في جزء منه النتيجة المباشرة لتطور تقني:

الحساسية المتزايدة للافلام، الآلية، والتحريكية انتهتا من تسارع هائل للتصوير الفوتوغرافي، ومنه فان النظرة الواعية للمصور الضوئي غالبا ما تكون متأخرة عن الصورة، الامر الذي يبعد عمل التصوير الضوئي من وهم التأليف التصويري «الجميل».

ولكن بالنظر الى الفساد الراهن للنموذج التاريخاني والماهوي في الفنون القواعدية ينكشف فن التصوير الضوئي الذي كان يمكنه في الماضي ان يبدو بلاِ نموذج(atypique)، بله ناقص، عن كونه «اكثر سواء» مما كان يبدو عليه، و خاصة إن نحن قبلنا اخيرا بتوسيع الافق الفني بالممارسات الابداعية «الدنيا» التي كانت قد هُمِّشت في الرؤية التاريخانية. في اللحظة ذاتها تفقد مسألة وضعها بالنسبة الى الفنون القواعدية من اهميتها. لقد ساد الاعتقاد طويلا ان الانتماء إلى الفنون القواعدية كان مرادفا لرفعة فنية خاصة: بتعبير آخر، كان يؤمل بإمكان ارجاع مسألة القيمة الفنية الى مسألة الوضع التاريخي-المؤسسي للاعمال. ولكن، امام صورة ضوئية، كما امام اي عمل، لا يكون السؤال المهم في معرفة ما اذا كان فنا، بل ما اذا كانت صورة ضوئية (لوحة، قصيدة، الخ). خليقة لان نكرس من اجلها جزءا من وقتنا-ويترتب على كل منا ان يحل هذه المسألة من اجل نفسه.

الاسطيطيقا والفن:

سيعترض القارىء عليَّ بلا ريب لأنني استعملت من غير تحفظ مصطلح «فن التصوير الفوتوغرافي»، مطبقا إياه على ممارسات (على سبيل المثال صور مراسلي-الصور لوكالة ماجنوم) والتي تتَّسم في أقله، بوضع ملتبس. في فقدها التفسير الذي اقترحه غالاسي عن الصورة التوبوغرافية للقرن التاسع عشر بوصفها استمرارا للنظرة التصويرية التحليليةنلاحظ روزاليند كروس: «بقراره ان المتاحف كانت مكان الصورة الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر، وانه بالامكان ان نطبق عليها اجناس القول

الاسطيطيقي، وان نموذج تاريخ الفن يناسبنها بشكل ممتاز، شرع المتخصصون المعاصرون بسرعة اكثر مما ينبغي في العمل. اولا، استنتجوا ان بعض الصور كانت «مناظر طبيعية» (بالاحرى مناظر) ومذ ذاك لم يعد يساورهم أي شك فيما يخص نموذج القول الذ ي تخصه هذه الصور وفيما تصوره. ومن ثم [...] حددوا انه كان بالامكان تطبيق مفاهيم اساسية اخرى من القول الاسطيطيقي على الارشيف البصري. ومن بينها، مفهوم «الفنان» مع الفكرةالتي يستجرها عن تقدم مستمر وقصدي ندعوه «**المهنة**» (carrière). ثمة مفهوم آخر هو مفهوم امكان التماسك والدلالة الذي ينبثق من كل مشترك يشكل وحده وحدة تأليف ما[٦١] يرتبط هذا الاعتراض بمسألة اكثر عمومية، تناولها كانط ولكن نسيتها النظرية المجردة **للفن**: مسألة التمييز بين وقائع اسطيطيقية ووقائع جمالية، كما مسألة علاقاتهما المحتملة. ويبدو لي ان روزاليندس كروس من جانبها تعطي جوابا مُرْضيا حقا. والقول بأن الصور الفوتوغرافية للقرن التاسع عشر، المعروضة اليوم في المتاحف والتي لم يكن بالامكان ادراجها ضمن هدف فني بالمعنى المؤسسي للكلمة، الذي لا يعفينا بسبب ذلك من النظر في قيمتها الجمالية–وكروس ذاتها تتحدث عن «الجمال الشكلي العظيم»[٦٢] لصور المصور–الطابع اوغوست سالزمان (A.Salzmann)، فهي لا تميز، في واقع الامر، بما يكفي من الوضوح، بين البعد الاسطيطيقي والبعد الفني، علما بأنه ينبغي شحذ هذا التمييز ذاته كيما نفلح في بيان تعقيد الوقائع الاسطيطيقية.

في مرحلة اولى يمكن القول إن مفهوم الفن يرجع الى سلوك بشري منتج لاشياء او احداث نوعية–والمسألة تكون بالطبع معرفة علَامَ تقوم هذه النوعية. أما فيما يتصل بالمجال الاسطيطيقي، سيقال انه مجال اتجاه انفعالي وتقييمي: يمكننا تبني هذا الاتجاه حيال اعمال فنية، ولكن ايضا وبالقدر ذاته ازاء مصادر تنبيه ادراكي وفكري اخرى. وسيجد هذا التمييز

امتدادا في ذاك الموجودبين الحكم الاسطيطيقي (حكم على مثير بغض النظر عن كل اهتمام بوضعه القصدي او «الطبيعي») والحكم الفني بالمعنى القوي للكلمة (المتضمن حساب قصدية وعلاقات بين هذه القصدية والشيء). ههنا بشكل اجمالي النتيجة التي كنت قد توقفت عندها في قائمة تحليلي لكتاب «**نقد ملكة الحكم**».

في الواقع، الوضع أكثر تعقيدا، بشكل أساسي لان المفهوم «فن» ليس بالمفهوم الوحيد الاتجاه. يمكننا ان نكيفٌ ونعمٍّم تمييزا بالغ الخصوبة اقترحه جيرار جونيت (G.Genette)، بين ادبية تكوينية (littéralité constit-utive) وادبية شرطية[٦٣]. وتحيل كلمة ادبية (littéralité) بالطبع الى التأليف الاسطيطيقي للبنيات القولية. تنتسب الى الادبية التكوينية كل الفاعليات القولية الممارسة بشكل مؤسسي مشترك بين ثقافات عديدة بوصفها فاعليات ذات غاية اسطيطيقية، اما بفضل خصوصية دلالية او خصوصية مرتبطة بموضوع-كما هو حال التخييل[٦٤] واما بفضل محكات صورية (باستعادة لفظة جونيت)-كما هو حال الشعر. فادبية التخييل اوالقراءة الشعرية تكون تكوينية لان كل عمل تكويني اوكل قصيدة يكون ادبيا لكونه ينتمي الى مقولة «التخييل» او «الشعر المنظوم»-واذن خارج كل تقدير-وعلى العكس ينتمي الى الادبية الشرطية نص ما يستثمره القارىء جماليا، حتى وان كان لا يخضع لأي قصد فني مؤسس، اي لا يندرج تكوينيا في فئة ادبية: وتلك هي حالة مجال واسع لنثر وقائعي ذي وظائف جادة ومتنوعة (المؤلفات التاريخية، النصوص الفلسفية، ادب الرسائل، المقالات، الخ). فادبية هذه النصوص تكون شرطية بقدر ما يكون القرار اعتبار نص ما بوصفه عملا ادبيا يتم ويرتبط بتقييم-من القارىء-لنوعية النص المدروس. مفهوم انَّ هذه الادبية الشرطية، لا تكون بالضرورة، فردية بشكل خالص: وتقوم في الكثير من الحالات على اتفاق جماعي. ومع ذلك يبقى تمييزها المنطقي عن الادبية التكوينية: : ان ساحرة ميشليه

(Michelet) لاتعتبر تأليفا ادبيا لانها تنتسب الى فئة المقالة التاريخية (فالعديد من الدراسات التاريخية لا تقرأ بوصفها اعمال فنية، بل وحسب بوصفها وثائق او شهادات)، ولكن لكونها بنظر هذا القارىء او ذاك، او بنظر مجموعة من القراء تمتلك بعض الصفات تجعلها جديرة بالدراسة الاسطيطيقية، وعلى العكس من ذلك، «الاصبع الذهبي» تأليف أدبي لانه يتصل بروية تخيلية، اي تندرج ضمن استعمال اسطيطيقي مؤسس-بشكل مستقل عن كل تقييم ايجابي او سلبي. ينبغي بالطبع اضافة انه اذا كنا نخصص تعبير «العمل الفني» للاعمال الفنية ذات الغاية الاسطيطيقية-وهكذا يبدو استعمالها الشائع-فانه من المهم عدم تطابقها مع مفهوم «الابداع» ولا مع الابداع الرمزي (بمعنى كاسيرر وغودمان)، ذلك لان العديد من الابداعات الرمزية-واكثر من ذلك ايضا ابداعات بدون أي تحديد آخر-لا تندرج ضمن غائية اسطيطيقية.

ان الوضع الادبي فئويا للتخييل وللشعر لا يعود الى افتراض نظري: الامر وحسب هو أن كتابة نص تخييلي او كتابة قصيدة يعني اندراجه في ممارسة تكون وظيفيا ممارسة اسطيطيقية، ان يكون قراء يان فليمينغ (Ian Fleming) دائما قراء جويس، (Joyce) او موزيل (Musil) او بروست (Proust) لا يغير في شيء من حقيقة ان نموذجي الاعمال الفنية يملآن الوظيفة ذاتها، وان كان ذلك وفقا لصيغ مختلفة ولقراء مختلفين.

نرى ان هذا التمييز يمكن ان ينطبق ايضا في مجالات فنية اخرى. وهكذا سيقال ان الموسيقا اسطيطيقية تكوينيا بينما يكون وضع فن التصوير والتصوير الضوئي مختلطا. معظم الاجناس التصويرية تكون اسطيطيقية تكوينيا، بما في ذلك معظم تلك التي-مثل الايقونات-تشغل وظيفة غير اسطيطيقية بقدر ما يرمي ابداعها الى تحقيق نتيجة لا تكون مجرد اعلام مرجعي، ولكنها مرتبطة بتأمل الخصائص التي تنطوي عليها الصورة (ينظر اليها بشكل مستقل عن وظيفتها الدلالية). يوجد بلا ريب ايضا اجناس، ان

لم تكن تصويرية، فهي على الاقل غرافيك (Graphique) حيث تكون الصفة الاسطيطيقية شرطية بشكل خالص: لنفكر في المشاهد الطوبوغرافية، او اللوحات الموضحة في موسوعات القرن الثامن عشر، التي كانت وظيفتها دلالية بشكل خالص-الامر الذي لا يحول دون ان نجد فيها غالبا صفات اسطيطيقية: معظم الاجناس التي تندرج في وظيفة قصدية دلالية واعلامية بشكل خالص، وحسب كمية محدودة من الصور تخضع لقصد اسطيطيقي خالص (على سبيل المثال الاعمال التصويرية). ان الوضع الغالب في الصورة الفوتوغرافية تجعلنا من جديد منتبهين الى واقع ان نتاجا ما ينتمي الى فاعلية اسطيطيقية تكوينيا لا تمتلك بالضرورة قوة اسطيطيقية اكبر من نتاج يكون وضعه الاسطيطيقي شرطيا: العديد منا يعتقد ان الصور الفوتوغرافية للمراسل الصحفي ,روبر كابا (R.Capa) هي اكثر جذباللاهتمام من زاوية الاسطيطيقا الفوتوغرافية من التمارين التصويرية لروبر دوماشي (R. Demachy) فالتمييز بين وقائع تكوينية ووقائع شرطية لا يتضمن أية رتبوية تقييمية.

ان التمييز بين ادبية تكوينية وادبية شرطية مرتبط عند جونيت بنظامين اسطيطيقيين مختلفين: نظام قصدي ونظام انتباهي (attentionnel)، ينتمي الاول الى ابداع اسطيطيقي الهدف والثاني الى استقبال اسطيطيقي تمكن ممارسته حتى في غياب الابداع المقابل: لايسع احد منعك من قراءة «فينومينولوجيا الروح» كرواية (مجردة الى حد لا بأس به، في الحقيقة) او يجعلك تغوص بمتعة في نثر بوسويه (حتى وان بقي الايمان المسيحي الذي ينشره اسقف مو(*) (Meaux) في كتاباته غريبا عنا. الشيء ذاته يصلح لصورة فوتوغرافية علمية، ولكن ايضا لاشياء ذات استعمال شائع تسترعي انتباهنا الاسطيطيقي: جرة حليب، نصل المحراث، الخ.

(*)م منطقة على نهر المارن في فرنسا، وكاتدرائية باسمها واسقفية كان يشغلها الاسقف بوسويه.

غير ان التمييز بين الوظيفة الاسطيطيقية القصدية والوظيفة الاسطيطيقية التي تسترعي الانتباه لا يتموضع دائما فوق التمييز بين ما هو اسطيطيقي تكوينيا وما هو اسطيطيقي شرطيا وحسب. وهكذا فان مقالة تنتمي الى عمل استطيقية شرطية بمعنى ان غايتها التواصلية تكون دلالية لا اسطيطيقية، غير ان هذا لايحول البتة دون انطوائها على بعد جمالي قصدي، على صعيد الاسلوب، على سبيل المثال. الا ان هذا البعد يخضع لغائية تواصلية مغايرة لا تكون من صعيد اسطيطيقي. وبالعكس، ان نجد صفات اسطيطيقية في تقرير شرطة ينتمي إلى عن نظام جمالي انتباهي بشكل خالص، إذ بامكاننا افتراض ان الشرطي لم يكتب نصه ضمن اعتبارات اسطيطيقية (يمكن ان يكون هذا الافتراض خاطئا). . الموقف ذاته يوجد في التصوير الفوتوغرافي. فايجاد صفات جمالية في صورة علمية تمثل مجموعة جرثومية تصدر بلا ريب عن جمالية انتباهية بشكل خالص. ولكن في حالة المصورين-الطابعين في القرن التاسع عشر، لا يكون الوضع على هذه الدرجة من البساطة. نرى جيدا الآن بأي معنى نفهم التذكير بأن عملهم لم يكن يندرج ضمن مشروع فني، لا يحل الا نصف المشكلة: هل يمكنناالجزم نتيجة لذلك بأن القوة الجمالية لصورهم هي انتباهية بشكل خالص؟ لا شيء اقل يقينا: حتى وان لم تكن الصور نتيجة لمشروع جمالي في تكوينه (واذن فن بالمعنى المؤسسي للفظة)، فإنها من **تأليف** بشر يرون في الكليشة الفوتوغرافيةتأليفا بصريا، واذا كان الوضع كذلك، يبدو من الصعب، مذ ذاك، ان لا تجذبنا مثل هذه الصورة جماليا، ونرفض ان نرى فيها نتيجة لتوظيف حساسية اسطيطيقية. وبدلا من القول إنه ينبغي العزوف عن المقولات المشتقة من الاسطيطيقا عندما نقترب من هذه الصور-كما يبدو ان روزاليند كروس تقترحه-قد أميل بالأحرى الى قول إنه يترتب علينا توسيع هذه المقولات، بقول آخر اعتقد بوجوب القبول بفكرة ان حصافة المقولات الاسطيطيقية القصدية تقتصر على الاشياء التي تندرج في غائية فنية تكوينيا. بعد كل شيء، لقد أفلح سوليفان

(O'Sullivan) او آتـجت (Atget) في القيـام بمشـروع غـير فني ومع ذلك يكشفان عن اهتمام فني كبير : ان غياب مشروع فني ما بالمعنى المؤسسي للكلمة (يستبعد آليا وجود اهتمام فني، ولا حتى الاهتمام بصنع عمل فني. الشيء ذاته ينطبق على اشياء عديدة مألوفة في حياتنا اليومية والتي على الرغم من كونها وظيفية تشهد على اهتمام اسطيطيقي واضح. يبدو لي ان العديد من الابداعات المعمارية تنتمي للوضع ذاته.

وتزداد الامور تعقيدا نتيجة لتفرعات النظام الاسطيطيقي الانتباهي بشكل خالص. وبالفعل، ان قولنا عن عمل اسطيطيقي انه عمل انتباهي قد يعني امرين مختلفين تماما: يمكننا الرجوع الى واقع ان المستقبل يستثمر اسطيطيقيا خصائص لا تصدر عن أي اعتبار جمالي من قبل المبدع (على سبيل المثال نصل المحراث حيث ان شكله يمتع النظر اسطيطيقيا-يخضع لاعتبارات وظيفية بشكل خالص)، ولكنها تنتمي لتقْنيات يشغُلها «المنتج» بشكل قصدي، غير انه يمكننا ايضا الرجوع الى واقع ان المستقبل يستثمر اسطيطيقيا اما عناصر نتاج بشري ما يبتعد عن كل قصد (وهكذا في اليابان هواة الاواني الفخارية) يمنحون قيمة اسطيطيقية كبيرة «لاخطاء» تعود الى مصادفات عملية الشوي)[٦٥]، واما الى اشياءمن الطبيعة. الحالة المألوفة بشكل أكبر. نجد هنا من جديد مجال الجمال الطبيعي، الذي يصدر دائما عن اسطيطيقية انتباهية بشكل خالص، على انه لا يمتد على طول هذه الدائرة.

نرى جيدا فيمَ يكمن الفرق بين هذين الموقفين، في الحالة الاولى، الانتباه الاسطيطيقي يستثمر بنيات على انها غير اسطيطيقية، فهي على الاقل قصدية: ببساطة يتبنى المستقبل منظورا اسطيطيقيا ازاء عناصر لا تندرج ضمن منظور آخر، عندما نقدر اسطيطيقيا نصل المحراث، نزود الشيء بوظيفة لم تكن له، ولكننا نقدره بصفته من عمل الانسان. ان هذا الاضفاء الجمالي يتم بسهولة في كل مجالات الابداعية البشرية: يكفي ان نضع بين هلالين الوظيفة «النفعية» للشيء كيما نتمكن من تقديره بذاته، بوصفه شكلا

نتج عن «عملية تأليف» الموقف الثاني مختلف تماما، لان الاستقبال هنا يلغي التمييز الاكثر اهمية بين ما أُلِّف او صُنِع-وبالتالي يصدر عن بنية قصْدية-وبين ما هو خال من كل قصد. ههنا يكون البعد الانتباهي للاسطيطيقا عند اقصى قوته: المستقبل هو مبدع او مخترع الشيء الذي يقدِّره.

ان التمييزات التي قدمتُها بالغة الفجاجة، بيد انها تكفي لبيان ان التعارض المغالي في التبسيط الذي انشأته النظرية المجردة **للفن** بين مجال الاعمال الفنية ومجال النتاجات (اذا تبنينا التعبير الهيدجري) لاتبين واقعا اكثر تعقيدا بشكل لا متناهي وهو من جانب آخر واقع متحرك تاريخيا.

تكون النتائج التي نستخلصها من هذا التمييز من نماذج مختلفة.

اولا، من الواضح ان دراسة جادة للفن لا يسعها الاقتصار على مجال الفنون الخمسة التي تم اصطفاؤها بوصفها فنونا تقوم على قواعد في القرن الثامن عشر: الهندسة المعمارية، وفن النحت، وفن التصوير والموسيقا والشعر (او الادب). ويزداد هذا الامر اهمية عندما يمتنع التحديد بشكل مجرد للفاعليات البشرية التي يمكنها ان تصير مجال استثمار لفن ما، واذن مجال انتاج واستقبال اسطيطيقي. لقد كان احتفال الشاي أو تنسيق الزهور من الفنون العظمى في اليابان، بمستوى الشعر او فن التصوير. احتفال الشاي حالة كاشفة بشكل خاص، لأنها تبين ان الفاعلية البشرية الاكثر تواضعا والاكثر شيوعا يمكن ان تكتسب اسلوبا فنيا معقداً يمنحنا تجربة متعة بالغة الارهاف.

كما نفهم لِمَ يمتنع معا تجنب التمييز بين فنون عظمى وفنون صغرى ولم لا يكون هذا التمييز مستقرا: فهو تابع في اساسه للاهمية الاسطيطيقية التي يمنحها مجتمع من المجتمعات لنموذج من الاشياء او الفعاليات النوعية. ما هو فن صغير هنا يمكن ان يكون فنا كبيرا هناك: يعتبر فن الخزف فناً صغيراً في الغرب (حرفة) بينما يكون فنا كبيرا-على الرغم من صفته النفعية- في الصين واليابان، وايضا لئن كان الخط لم يتجاوز في الغرب مرحلة فعالية تزيينية ثانوية، فهو فن مستقل في الحضارات العربية،

والصينية واليابانية. وما هو فن صغير اليوم كان احيانا فنا كبيرا فيما مضى: مثال السجاد في الغرب. وما كان فنا صغيرا يمكن ان يصبح فنا كبير: حالة الرواية، وفي زمن اقرب، حالة السينما. مؤشر لا يخدع عندما يكون المقصود معرفة ما اذا كان مجتمع ما يعتبر فنا اما بوصفه فنا كبيرا او صغيرا وفقا لدرجة تمايزه الرمزي، وتكون عموما انعكاسا صادقا لعمق التزامنامع اشياء قصدية: فالحديقة اليابسة عند طائفة الزين(*) (zen) تكون موضوع تمايز صوري وتأمل رمزي لا تقل شدة عما يمكن أن تكونه في الغرب قصائد هولدرين، او مسرح شكسبير، او لوحات سيزان. مؤكد ان رتبوية الفنون هذه تمتلك ايضا على الدوام مكونا ذاتي المرجعية ويمس بسهولة «رؤية مُرضيْة للذات»: ان فاعلية فنية ما تصير موضوع بنينات رمزية يزداد تعقيدها ترتبط برفعة تقييمها. من زاوية التجربة الاسطيطيقية لا تكون الرتبوية المؤسسية الاثانوية بالتاكيد: ان عملا ناجحا يخص فنا صغيرا يمكن ان يكون الف مرة اكثر اثارة للاهتمام من عمل ضعيف ينتمي الى الفن الكبير.

ان التمييز بين أشياء نفعية واشياء فنية، الذي غالبا ما حرف الجدل حول العلاقات بين الفن بالمعنى المؤسسي للكلمة والفاعليات البشرية الخلاقة الاخرى، يفقد فيما يخصه الكثير من قوته: لا يوجد أي تنافر بين كون الشيء شيئا فنيا (بالمعنى الدقيق للفظة «فن») وكونه شيئا نفعيا: فصنع شيء نفعي يمكنه جدا ان يخضع لاعتبارات جمالية. ومسألة معرفة ما اذا كان شيء ما «عملا فنيا» ام لا بالمعنى المؤسسي للفظة بلا كبير اهمية لتحديد قوته، واذن قيمته الجمالية-واذن اعتقد ان ملاحظة جيرار جونيت القائلة بأن «الصفة القصدية (واذن الفنية، بالمعنى الدقيق للكلمة) لنص ما أقل اهمية من صفته الاسطيطيقية[٦٦] ذات قيمة عامة. وكذلك، استقبال جمالي لشيء ما يمكنه جدا ان يرافق استعمالا نفعيا الى اقصى درجة: بامكاني توجيه صلواتي للوحة تمثل قديسا دون ان اهمل تقدير الصفات

(*)م zen مذهب من المذاهب البوذية.

الجمالية للتأليف، بامكاني دراسة ميشليه لمعرفة تاريخ الشعوذة وفي الوقت ذاته استمد متعة جمالية من نصه. لئن كان من الصعب احيانا القيام بالعملين معا، فانه بالامكان في كل الاحوال الانتقال من الواحد الى الاخر، الامر مختلف بلا ريب اذا كانت الوظيفة العملية غير منسجمة مع التجربة الاسطيطيقية.

فمقاربة العمل الفني من الزاوية الاسطيطيقية لا تحول اذن دون كون الاعمال الفنية وظيفية ودون امتلاك الاشياء النفعية بعداً اسطيطيقياً قصْديا (وبالطبع انتباهيا). لا يعني هذا ان الاشياء تستوي فيما بينها. ولكن التمييزات بين الفئات لا تسمح بتكوين رتبوية اسطيطيقية وفقا لانماط الاشياء (او الاحداث موضوع البحث): يمكن للقيمة الاسطيطيقية (الانتباهية) لشيء غير فني (نتاج نفعي «صرف» او شيء طبيعي) أن تكون أعظم، كما ذكرنا آنفا، من تلك القيمة الاسطيطيقية لعمل فني قصدي. ويرتبط القرار بالشيء نفسه (ايا كانت الفئة التي ينتمي اليها) ولكن ايضا بحساسية الذي يقاربه من منظور اسطيطيقي. بشكل عام (ولكن ليس دائما بفضل ضرورة داخلية) وان تكون الاعمال الفنية بالمعنى الاقوى للكلمة هي التي تجلي لنا الرضا الجمالي الاكثر شدة ليست من جراء ذلك امرا طارئا: لقد أبدعت في منظور جمالي.

في المتعة الاسطيطيقية:

ان مفهوم المتعة (الاسطيطيقية)، الذي بقي مفهوما مركزيا عند كانط، يبقى شبه غائب كليا عن مختلف خلائط ارث النظرية المجردة للفن، كما ان المتعة ملعونة من قبل النقاد، وحتى من قبل بعض الفنانين في يقينهم بالتنافر بين بعد اللذة في التجربة الفنية ومكانة الاعمال الفنية. عند هيجل، على سبيل المثال، المتعة هي ما يبقى من الفن عندما يفقد كل وظيفة تاريخية-نظرية: وهكذا، في مرحلة العلم الفلسفي المكتمل، يقتصر العمل الفني على امتاعنا، ويصير المعبد-الذي هجره الاله الذي كان يسكنه موضوع متعة اسطيطيقية خالصة، ان انتقاص هيجل لقيمة المتعة

يضع بشكل مفارق الاصبع على امر مهم: فالمتعة ليست **وظيفة** فنية (بمعنى ما يقدمه الشيء من «نفع»). وبالمقابل، ولانها تبقى عندما تتلاشى كل وظيفة، ربما قد تكون الشرط كيما يتمكن العمل الفني من اداء دور (ايا ما كان هذا الدور). او، لتكون أكثر تحديدا أو أقل تحفظا في آن معا: تكون المتعة الشرط كيما يتمكن العمل الفني من اداء وظيفته(ايا ما كانت هذه الوظيفة) «**بوصفه شيئا اسطيطيقيا**». وقد تحدد هذه القضية قطبين اقصيين يمكن ان تتراوح بينهما اساليب استعمالنا للفن: غياب كل وظيفة من جانب بالمعنى المتعدي للفظة المعرف آنفا) واداء وظيفة من جانب آخر (وظيفة وثائقية مثلا) دون وساطةتجربةاسطيطيقية. لئن لم تكن المتعة وظيفة للفن، فأيضالن تكون وظيفة للتجربة الجمالية، ولكن لسبب آخر: فالمتعة تكون هذه التجربة، او بالاحرى تنوعا ايجابيا لها، لان انعدام المتعة يمكن ان يكون ايضا في الموعد.

لئن كان الامر كذلك، فان كون التجربة الاسطيطيقية تجربة متعة لا يحول البتة دون ان يؤدي الفن كل انواع الوظائف المعرفية، والاخلاقية، والاجتماعية، والدينية، والسياسية او الوجودية. فالاعمال الفنية تؤدي بلا ريب في معظم الاحيان وظائف متنوعة، ويمكننا ايضا ان ندافع عن الرأي الذي يرى أن عليها أن تؤديها دائما: يكفي القبول بأنه بامكانها ان لا تقوم بها دون ان تتوقف بسبب ذلك عن كونها اشياء جمالية. الشيء ذاته يصح بالطبع على التجربة الاسطيطيقية قبالة العالم الطبيعي: لقد اعتقد كانط انها مرتبطة بقيمة اخلاقية، ولكنه اقر بامكانها الاكتفاء بذاتها.

ان واعظ القرون الوسطى الذي كان يدخل حكاية في موعظته، كان يضع **الامتاع** (le delectare) في خدمة **الوظيفة** (prodesse): على **المثل** (exemplum) ان يكون ممتعا حتى يكون نافعا. فإن لم يكن كذلك، يجازف الواعظ بأن يكون اقل توفيقا مما لو استغنى عن رغبته في اثارة المتعة. غالبا لا نحتمل عدم تحقيق المتعة الموعودة: نترك قاعة السينما متذمرين أو نرمي بالكتاب بعيدا.

مؤكد ان واعظنا كان يتعرض ايضا لمجازفة اخرى: كان دائما ثمة خطر في أن تقتصر الحكاية على الامتاع (ولهذا كانت السلطة الكنسية تنصح بالحذر في استعمال وسيلة الاقناع اللامباشرة هذه). **فالوظيفة** لا تصدر آليا عن الامتاع: فوظائف الفن خارجية عن التجربة الفنية(ولا يعني هذا انها خارجية عن العمل الفني). ولكن يوجد المزيد، على الاقل اذا كان كانط على حق عندما يقول إن السببية الخاصة للمتعة-ولنضف: ايا ما كانت هذه المتعة-تكمن في واقع ان هذا الذي يلغي نفسه في هذه الحالة يريد «البقاء فيها بلا غائية لاحقة»، (٦٧) فالمتعة لا تكتفي بذاتها وحسب، بل ايضا تنزع الى البقاء، ولكثرة ما تستعاد الحكاية الممتعة في رؤوس الرعية فانهم يجازفون بالاصغاء الى المغزى الاخلاقي الذي ابتغى الواعظ استخلاصه منها. وعليه سلطت نظرية الفن من اجل الفن الضوء على احتمال اساسي للتجربة الجمالية، او بالاحرى كان بامكانها القيام بذلك لو انها لم تجد نفسها ملزمة على صياغة المتعة الفنية في تجربة صوفية. يشرح ذلك لِمَ كان التقويون غالبا ما ينظرون الى الفن نظرة سيئة-بدءا من افلاطون-ولكن ايضا لِمَ لم تعتقد النظرية المجردة **للفن** بامكان ضمان مكانة الفنون الا بتمريرها المتعة (اذن التجربة الجمالية) الى المصيدة.

يمكن بالتأكيد الاعتقاد ان المتع لا تتساوى فيما بينها، ومؤكد انها لا تظهر، لها بالاسلوب ذاته، ولكن هذا لا يحول دون وجود العديد من السمات المشتركة حتى يكون بالامكان المعارضةالجذرية فيما بينها: نبحث عنها لذاتها، وتوجد في حال من ارتياح، ونسعى الى البقاء على هذه الحال اطول وقت ممكن. ويصح هذا في المتعة الاسطيطيقية كما في أكثر المتع مادية. ان من يلعن المتعة بوصفها منبوذة عليه ان يمارس كل انواع الالتواءات اذا كان يبتغي انقاذ الموقف الاسطيطيقي.

مؤكد، ان الاقتراب من الفن عبر المتعة، هو الاقتراب من جانب الهاوي للفن. ويتصل الامر اذن برؤية جزئية ومنحازة. ما من شيء يقتضي وجود تجربة مناظرة لدى الفنان الذي يبدع. وكما ان الشاعر (او الممثل) لا

يحتاج الى الاحساس بالعاطفة التي تعبر عنها قصيدته (او تمثيله)، فان فعل الابداع ليس بالضرورة تجربة متعة: ان الابداع، كما يقال لنا، يكون ألما في بعض الاحيان (ولكن الفنانين منافقون عظام). كما ان الفنان لا يبدع بالضرورة عمله الفني بغرض الامتاع. وغالبا ما تكون دوافعه مختلفة، ويمكن ان تكون غاياته تعبيرية او معرفية، او اخلاقية وهلم جرا. واحيانا يصعب عليه بلا ريب-كأي منا- لم يصنع ما يصنعه-وايضا ليس على الفنان أن يضع في حسابه المتعة التي ينبغي للعمل الفني أن يثيرها، لان الفن هو ذاته، بوصفه دائما واقعا مؤسسيا وتاريخيا هو الذي يضعهافي حسابه بدلا عنه. ان الفنان لا يبدع ابدا **من العدم** (ex nihilo) وعمله الفني يندرج في سياق ممارسات فنية اختبرت حقيقتها وتبنيت بوصفها كذلك بشكل خاص لانها حظيت بالتقدير لكونها مصدر متعة (ويصح هذا على المضامين، والاشكال والاجناس، والوسائط، الخ).

حقا ان مسألة العلاقات السببية بين المتعة والممارسات الفنية المؤسسة تكون الى حدما مسألة البيضة والدجاجة. ولهذا لا تقبل باجابة واحدة. كان ارسطو يعتقد ان البشر هكذا خُلقوا اذ يَستَجْدون المتعة من الفاعليات المحاكية. وبالفعل، كل الحضارات عمليا نمَّت فنونا محاكية، ومن ناحية اخرى، يمكننا بسهولة (اي بدون واجب الخضوع لاشكال تعلم معقدة)الاستمتاع باعمال فنية محاكية من ثقافات بعيدة جدا عن ثقافتنا، واخيرا، المقصود متعة نبلغها في كل الاعمار. ان المتعة الناجمة عن المحاكاة مرتبطة بعملية تعلم، ولكن الى حدما (بدائي الى حد ما بالتأكيد) يبدو ان هذا التعلم يطرق دروبا متشابهة في معظم الحضارات (يكفي ان نفكر في الحكايا، في الاساطير، في قصص الحيوانات او في كلمات النكتة، وبالمقابل ثمة ممارسات أخرى تشكل بوضوح جزءاً من «التذوق المكتسب» فهي مرتبطة بحضارة نوعية ولا تمتلك القدرة على إثارة المتعة الا بعد تعلم طويل: ان حفلة الشاي او (فن الخط) يثيران التثاؤب لدى

المبتدىء. بعض اشكال الفنون التشكيلية الحديثة في الغرب، الفن التصوري (art conceptuel) على سبيل المثال، توجد في وضع مشابه. وكذلك الامر، كل عمل فني يحدث قطيعة فنية مع الارث لا يمكن تقديره الا بقدر القدرة على وضع التجربة الاسطيطيقية الخاصة في ثقافة تاريخية نوعية: تلك هي حال العديد من الاعمال الفنية الطليعية (ولكن ليس كلها). كل هذا مع ذلك لا يبرهن البتة على ان متعة «تلقائية» تكون بالضرورة اكثر شدة من متعة مرتبطة بتعلم معقد.

ان كل متعة يُحَسُّ بها امام عمل فني لا تكون بالضرورة متعة جمالية: لعل الهواة الاوائل للرواية منحوا تفضيلهم لها لاعتقادهم انها اكثر **صدقا** من الملاحم. ولكنني لا اعتقد ان المتعة المحتملة المرتبطة بهذه القناعة يمكن وصفها بالجمالية. ومع ذلك ليس من الاكيد انه ينبغي افتراض نموذج من المتعة النوعية يمكن ان يكون متعة جمالية، يبدو لي من الأبسط أن نبحث عن طبيعة الموقف الاسطيطيقي في خصوصية العلاقات التي نعقدها مع الاشياء المثيرة للمتعة. وعليه لسنا ملزمين، منذ البداية، بوضع التعارض بين المتعة الاسطيطيقية والمتع الاخرى، او ارجاعها الى احداها.

قد اقول–ولا اقوم إلا بتكرار كانط في هذه النقطة–انني أعتبر متعة اسطيطيقية كل متعة تثيرها فاعلية تمثيلية تُمارَس على شيء ما (نتاج صنعه الانسان، او شيء من الطبيعة). يسمح هذا بتمييزها عن المتعة الجنسية أو أيضاً عن متعة الطعام، حيث–اذا تمت الامور بشكل مناسب–لا تكون الفاعلية التمثيلية البتة الا استباقا للانتقال الى الفعل (البدني) في المتعة الاسطيطيقية، انها المتعة التمثيلية بوصفها كذلك (كفاعلية مستقلة) التي تكون مصدر المتعة، بشكل اننا نساق الى البقاء على هذه الحالة بدلا من التعالي عليها نحو فعل مختلف. ليس من السهل بلا شك رسم الحدود الفاصلة بين فاعلية مستقلة وفاعلية ذات غائية غريبة عنها، ولكن اجمالا، لايبدو لي التمييز اشكاليا.

الا انه علينا ان لا نخطىء فهم دلالته : يمكن لفاعلية بدنية ان تصير بدورها موضوع فاعلية تمثيلية مكتفية بذاتها تمارس عليها. وهكذا الاكل او الفاعلية الشبقية يمكنهاان تصيرا مصدر احساس ثان، اسطيطيقي، مجرد ادخاله فاعلية تمثيلية ممتعة تمارس اثناء الفعل البدني (دون ان تفضي الى هذا الفعل). ان التعارض الذي يضعه كانط بين متعة (reiz) ومتعة التأمل الاسطيطيقي مقبول اذا قُرِىء بوصفه يصدر تمييزا بين المتعة التي نحس بها أمام فاعلية تمثيلية والمتعة التي يحس بها من الشيء الناجم عن هذه الفاعلية، ولكنه يوقع في الخطأ لو قُرِىء (ربما كانط قرأه على هذا الشكل كتمييز بين اشياء قادرة على ان تصير مصدر متعة اسطيطيقية واشياء غير قادرة على ذلك لانها «مادية» اكثر مما ينبغي) : توجد اسطيطيقية للطبخ، كما توجد اسطيطيقية شبقية.

يلح كانط كثيرا على فكرة استقلال المتعة الاسطيطيقية عن المنفعة، بينما تكون المتع الاخرى، متعة الطبخ على سبيل المثال، او المتعة الجنسية، مرتبطة بمنفعة : في هذه الحالات الاخيرة، ان ما يهمنا هو حضور الشيء لا مجرد تمثيله. ونعرف الوزن الذي اتخذته هذه القضية في تقديس **الفن**، بشكل خاص لدى شوبنهور الذي يرى أن التأمل الاسطيطيقي يخلصنا من هوْل ارادة الحياة.

ان التميز -في شكله الكانطي- يبدو لي مقبولا اذا كان يعني أنه في المتعة الاسطيطيقية، تُمارس الفاعلية التمثيلية لذاتها لا بالنظر إلى أغراض أخرى، أغراض جنسية على سبيل المثال، ولكن ايضا أغراض اخلاقية او معرفية (بهدف العمل الفني كاصطناع). بيد ان هذا لايجعل المتعة الاسطيطيقية اكثر تجردا عن المنفعة من المتع الاخرى : يلاحظ سانتايانا (Santayana) -ضد كانط- ان كل متعة تكون مجردة عن المنفعة، اذ يبحث عنها لذاتها وتنزع الى الاستمرار[٦٨]. وعلى العكس، كل بحث عن المتعة يرتبط ايضا بالمنفعة : ان الفنان الذي يسعى الى رسم لوحة رائعة لا يكون اقل اهتماما بالمنفعة من رجل النصُب (fétichisté) في بحثه عن قدَم -او

حذاء-على قياسه (لا يعني هذا تعادل المصلحتين-ولكن المسألة مختلفة ههنا. الامر الذي يعيدنا الى الخاصة الاساسية المعلَن عنها آنفا في التجربة الاسطيطيقية: ذلك ان الفاعلية التمثيلية تكون مصدر متعة مستقلة.

الا ان كانط يزعم ايضا انه، على نقيض المتعة التي يثيرها ريز (Reiz) والتي نقبل جيدا بقيمتها الشخصية وحسب، تقود المتعة الفنية الى حكم يتطلع الى الكلية. وأكثر من ذلك يرى فيه مؤشراً حاسما للاساس المتعالي للحكم الاسطيطيقي. صحيح اننا في مجال الفن نحب عموما المشاركة بتقييمنا الشخصي. ولكنني لست متأكدا ان التفسير الكانطي من جراء ذلك يكون التفسير الوحيد الممكن، ولا الاكثر قبولا. اولا، مذ يتعلق الامر بالجمال الطبيعي، نقبل تماما بأن صديقنا او رفيقنا لا يقدر الاشياء التي نقدرها: هذا المنظر الذي أراه رائعا قد لا يمتع الاخر، كما اننا نقبل تماما بفارق الاستجابة هذا. ولكن، في رأي كانط الجمال الطبيعي هو المجال المعياري للعاطفة الاسطيطيقية: فالتطلع الى الكلية يجب ان يكون فيها بالغ القوة. ومن جانب آخر، لئن كنت أنتظر أن يشاطرني الجميع عاطفتي ازاء رواية، او لوحة، او فيلم سينمائي، فان هذا الانتظار لا يرجع بالضرورة إلى واقع ان متعتي تبدو لي مجردة عن المنفعة، ولا ترتبط بتفضيلات شخصية. يلاحظ سانتايانا بأن بواعثنا الحقيقية قد تكون اقل فلسفية واكثر ارتباطا بالمنفعة: «هكذا، نستمد متعةما من مشاطرة الاخرين لنا في أحكامنا الخاصة، فنحن لا نتسامح، ان لم يكن ازاء وجود طبائع مختلفة عن طبائعنا، فعلى الاقل بتعبيرها بالكلام وبالحكم. نشعر بتأييد الاخرين لآرائنا المشكوك فيها اذا كانت مقبولة لدى الجميع. فنحن عاجزون عن تأسيس ذوقنا في تجربتنا الخاصة وبالتالي نرفض البحث عنه فيها. ولو كنا على يقين من أسبابنا لقبلنا طوْعا عواطف-المختلفة بالطبع-الاخرين وسلوكهم، كما الشخص الذي يعي انه يتكلم لغته بلهجة العاصمة يعترف بمرح بصفتها الاعتباطية، ويجد متعة واهتماما بسماع اللهجات المتنوعة في الاقاليم»(٦٩). ما من يقين اذن ان رغبتنا في مشاطرة الاخرين لنا في احكاما

الاسطيطيقية تكون مؤشر تأسيسها المتعالي: ولعلها ترجع ببساطة الى نزعتنا الامتثالية الثابتة. من الراسخ على اية حال، في المجال الاسطيطيقي، هو ان الكلية كمثل أعلى لا تبدو امراً منشوداً: لو ان التجربة الفنية تقتصر على كونها-كما يريد كانط-تجربة انسجام غير محدد للملكات الروحية، ولو استطعت افتراض ان هذا الانسجام واحد عند كل الناس، فانه يتعرض لخطر كونه بالغ الفقر، لان ما يكون متشابها لدى الناس جميعهم نادراً ما يكون من طبيعةمعقدة ومتمايزة.

يرفض كانط بلا ريب كل امتثالية اسطيطيقية، اذ ينفي امكان وجود مبدأ للجميل-في نص ذكرته من قبل-يذهب الى حد القول إنه حين يسعى الاخرون الى اقناعي بحجج حكمي الذوقي، «أصم اذني، وارفض الاستماع الى أي سبب، الى اية حجة» وسأقبل بالاحرى بأن الخطأ يوجد في قواعد النقاد، او على الاقل انه لا ينبغي تطبيقها هنا[...] غير ان، من يملك الشجاعة على سد اذنيه امام المعايير القائمة لم يعد من حقه الالحاح على مشاطرة الاخرين في تقديره، وعلى العكس، من يزعم الصفة الكلية لمتعته وحكمه، يقوم بذلك في الغالب لانهما لا يخصانه في الواقع. ومن الممكن اذن بيان الوقائع التي يقدمها كانط دون ان نرى فيها مؤشرات لتأسيس متعالي للدائرة الاسطيطيقية.

المسألة المهمة هي مسألة العلاقة بين استقلالية المتعة الجمالية ومسألة تحديدها المفهومي المحتمل. أود هنا أن أستعيد بحدود اكثر عمومية التفكرات التي بدأتها في نهاية تحليلي لكتاب «**نقد ملكة الحكم**». ولنذكر ان كانط يعير اهمية كبيرة للقضية القائلة بأن الجميل يمتع «بلا مفهوم» على الرغم من ان المتعة تتطلع الى الكلية: في هذه الصفة المفارقة بالذات يرى السمة المميزة للمجال الاسطيطيقي. ولكنه بتمييزه هذا-ذكرت ذلك من قبل-يفرّط بالدور الفعلي للبعد المفهومي في تكوين المتعة الاسطيطيقية.

يمكن في مرحلة اولى بالتاكيد أن تبدو القضية وكأنها مجرد اعادة صياغة للمبدأ الذي ينص على ان المتعة لا تكون استطيطيقية الا بمقدار ما

تكون مستقلة، أي غير محددة بأسباب غريبة عنها، معايير اخلاقية على سبيل المثال، ولكن ايضا معايير فنية. اذا أمتعني عمل فني لاعتقادي انه سيعزز التماسك المعنوي للمجتمع، فانه لا يمتعني اسطيطيقا، وكذلك اذا امتعني **لاعتقادي** بكماله (وفقا لهذه المعايير الفنية تلك)، فلا يكون مصدر متعة اسطيطيقية خالصة. ينبغي تحديد قيمة هذا المبدأ بدقة. مامن شيء يعارض أن عملا ما يمتعني لانه كامل (وفقا لهذه المعايير)، غير أنه ينبغي أن لا تكون معرفة هذه العلاقة السببية (المحتملة) حافز متعتي، ولا تقديري للعمل الفني. حتى هذه النقطة يبدو لي ان المبدأ يمكن الدفاع عنه تماما.

الا اننا، رأينا ان كانط يعني ايضا شيئا آخر في الفكرة القائلة بأن على العمل الفني ان يمتع «**بدون مفهوم**»: يجب ان تثار المتعة من قبل فاعلية تمثيلية **غير محددة**، وانسجام غير مُعرَّف بالملكات (التخييل وملكة الفهم). بشكل اكثر دقة، يبدو انه يريد القول بضرورة صدور المتعة عن التطابق بين ادراك (شيء طبيعي، او عمل فني) وفاعلية تمثيلية غير محددة. لقد اعترضت من قبل على هذا التصور، بقدر ما تكون ادراكاتنا كلها مصنفة (بما في ذلك وفقا لخصوصيات ثقافية)، لا نرى كيف يمكن لفاعلية تمثيلية ان تظل غير محددة: اذا كان بامكان انسان ما ان يميز بين لوينات الابيض المتعددة التي تكون بالنسبة إلينا لونا واحدا، فانه يقوم بهذا بفضل قدرة تمييزية ادراكية وتصورية على نحو يمتنع فصله. وهكذا هذا **المربع الابيض على خلفية بيضاء** قد يكون بالنسبة اليه شيئا بالغ التمايز من زاوية التلوين وهذا التمايز، الحصيف اسطيطيقيا، سيكون تصوريا بقدر ما هو ادراكي.

ان كانط، بلا شك، لا ينفي كون الحكم الاسطيطيقي حكماً عقلياً (مثل كل حكم). ورأيناه يؤكد أن الحكم يسبق المتعة ويؤسسها، الامر الذي لاشك فيه مادامت المتعة الاسطيطيقية متعة يحس بها ازاء فاعلية تمثيلية وان كل فاعلية تمثيلية مشبعةبأفعال حكم، وان كانت في معظم

الاحيان غير ظاهرة. غير ان هذه الفاعلية الادراكية التي تصدر الاحكام تكون بالضرورة محددة، لانها تتضمن على الدوام افعال مطابقة بين الصفة والموصوف ومن جانب آخر لا يمكن اختزال صلتنا بالفن في صلة ادراكية، ولا الى صلة بصرية بأولى حجة-(في حين ان هذا هو النموذج الضمني لكانط): توجد فنون تمر عبر إدراك غير بصري (الموسيقا على سبيل المثال)، او حيث لا يلعب الادراك بوصفه كذلك الا دورا لامباشرا (الادب)، واخيرا في كل الفنون ايا ما كانت، تتدخل تصنيفات غير التصنيفات المرتبطة بالادراك، بشكل عام، لاشيء يتقدم «تلقائيا» بوصفه شيئا اسطيطيقيا: علينا تكوينه بوصفه كذلك، أي مقاربته باسلوب ما، والتمييز بين الخصائص السديدة وتلك التي لاتكون كذلك (هكذا وبشكل عام يكون ظهر اللوحة غير سديد الا في حالة الموجودات المقدسة)الخ. من المفروغ منه ان المتعة الاسطيطيقية هي متعة نحس بها ازاء فاعلية تمثيلية تُمارس لذاتها، وعندئذ رفع هذا التمايز الادراكي لهذه الفاعلية الى حده الاقصى لا يسعه الا ان يزيد في متعتنا، لانه يغني استجابتنا.

في التجربة الاسطيطيقية اذن، لا تقتصر الفاعلية الذهنية على تقديم معايير التقييم (لو ان الامر كان كذلك فستكون بالفعل غريبة، بله مغايرة): اذ لا تستطيع تكوين او بناء الشيء الاسطيطيقي الا من خلالها. قد نتفق مع كانط عندما يؤكد أنه ينبغي ان لا تتحدد متعتنا وحكمنا بأي معيار منظم: ولكن في الوقت ذاته واضح ان ليس بوسعنا الاستغناء عن المقولات المكونّة التي تحدد الخصائص الصائبة التي بالاستناداليها يمكن لشيء ما ان تتحدد هويته ويتبين بوصفه شيئا اسطيطيقيا وفنيا نوعيا: سوناته اكثر من سيمفونية، حديقة على الطراز الانكليزي بدلا من الحديقة الصينية واليابانية، صورة بدلا من لوحة، الخ. ان مطلب غياب تحديد مفهومي للمتعة الاسطيطيقية (وفاعلية اصدار الاحكام المرتبطةبه) مجرد اذن من المعنى الا اذا عنينا بذلك عدم امكان تسويغه بالاستناد الى معايير منظمة ولا

تقويمها بالاستناد الى غائية غير غائيتها الخاصة. وبالمقابل ان نريد عدم تحديدها بنوعية تصور مشبع مفهوميا، بل وحسب بصدى غير محدد بين ملكاتنا الروحية أمر خلو من المعنى.

يبين كل هذا ضرورة توضيح مفهوم الحكم الاسطيطيقي، التعبير الذي يمكن ان يعني فعلين مختلفين تماما، لا يميز كانط بينهما بشكل كاف. يمكن ان نرى فيه مجمل الفاعليات المصدرة للاحكام والتي تستثير، وتغذي وترعى المتعة التمثيلية: ان فعل قراءة رواية ما لا يبقى بوصفه حالة ممتعة الا بقدر ما يكمن في فاعلية تصدر الحكم (بما في ذلك التخييل) لا تتوقف، تطرح على الدوام وتزداد تعقيدا، تُمارس لذاتها، اي بهدف انطلاقها المستمر لا بهدف انتهائها في فاعلية مختلفة. ولكن التعبير قد يعني ايضا التقييم بالمعنى الدقيق، تقييم يقودني الى القول إن الرواية موضوع البحث ناجحة او فاشلة، وايضا امكان تقديم مسوغات تدفع الى هذا الحكم. يبدو لي بشكل اساسي ان المطلب الكانطي المتصل بغياب التحديد المفهومي للحكم الاسطيطيقي غير مقبول الا بقدر ما يخص الحكم التقييمي: على هذا الحكم ان لا يكون الا نتيجة الفاعلية المصدرة للحكم تكون وتبنى عبرها الشيء الاسطيطيقي (ومتعتنا تكمن في فاعلية الحكم هذه).

تترك الاعتبارات السابقة مسائل عديدة تقتضي الحل. وهكذا فهي لا تشرح لماذا نستمتع بفاعلية تمثيليةتتم خارج كل هدف لاحق. وأعترف بعدم امتلاكي لاي عنصر للاجابة عن هذا السؤال، ولكن يبدو لي أن ما يطرح مسألة ههناليس الموقف الاسطيطيقي، بقدر ما هي المتعة في جنسها(généricité): لِمَ نجد متعة في صنع حيوان بظهرين وفي التدريب البدني وفي اللعب مع طفلنا-خارج كل هدف لاحق؟ وايضا لم أصف بشكل مرض علَامَ تقوم الفاعلية المصدرة للحكم التي تنتقل عبرها المتعة الاسطيطيقية. لانها دائما فردية (بالنظر الى الموضوع وبالنظر الى الشخص

الذي يعالجه): ان ابتغاء تكوينها بصيغة شكل عام سيكون طوباويا بقدر ابتغاء تحديد شكل كلي للسيرورة المبدعة. كل ما يسعنا عمله، هو ان نصف السمات البنيوية للعمل الفني القادر على ارشاد الفاعلية المصدرة للحكم المستقبل-او الذي يشهد على السيرورة المبدعة للفنان. وبالفعل، ان تعددالتفسيرات المقترحة للعمل الفني نفسه قد يكفي ليبرهن على تفرد كل تجربة اسطيطيقية. ان تصوراتنا تكون بالتأكيد مُتَقاسمة ثقافيا، ولكن امكانات تركيبها، وتباينها، الخ، تكون متعددة والاستثمارات الايجابية او السلبية متنوعة، كما يمتنع التنبؤ بآفاق الرؤية الى حد انه لا يسعنا التنبؤ اذا كان شيء ما سيجلب المتعة، ولا كيف سيمتع، ولا بِمَ يمكنه ان يمتع، ولا مَنْ سيمتع.

لا يعني هذا ان كل التجارب تستوي فيما بينها، وانها كلها تنصف الاعمال الفنية: لكن تجربة اسطيطيقية تجهل بعض، او حتى معظم سمات عمل ما تبقى مع ذلك تجربة اسطيطيقية، كما انني لا أزعم أن خصائص عمل ما تتغير بتغيير المستقبلين: فالعمل هو ما هو عليه، ولكن المستقبلين كلهم لا «يعبئون» الخصائص ذاتها، فبعضهم يجهل عددا كبيرا او صغيرا منها، وبعضهم» «يضيف» من لدُنه، الخ، لاشيء في كل هذا: عندما نعقد علاقة اسطيطيقية مع شيء ما، فان خصائصه «الفطرية» غالباما تكون اقل اهمية من الخصائص الوظيفية التي «نمنحه» اياها في اطار استراتيجية استقبالية خاصة. مؤكد، ان معرفة افضل لبعض الخصائص «الفطرية» (مادية، فينومينولوجية، قصدية، او «مقولية» بمعنى فالتون Walton الخ). يتيح لنا عموما الوصول الى استعمالات اكثر تعقيدا، واكثر نجاحا-وقد لا يكون الامر دائما على هذا الشكل: ينبغي ان لانفرط بالثراء الاسطيطيقي المحتمل «لأخطاء» التعرف والتوصيف.

ان ربط التجربة الاسطيطيقية بالفاعلية التي تصدر الحكم الممارسة على امتثال (تصور) لا يتضمن البتة «اسباغ الصفة الذهنية» عليها وجهلاً بوظيفة الانفعالات وان لم يكن الا لان المتعة التي نحس بها حيال الفاعلية

التي تصدر الحكم **تكون** انفعالا . فالعمل يأسرنا، يسحرنا، او بشكل اكثر تواضعا يثير اهتمامنا. انه السبب ايضا، كما يلاحظه ذاك ايف ميشو (Y.Michaud)، العيب الوحيد القاضي على العمل الفني يكون في اثارته لشعور السأم: «يبدو لي من الممكن ان نتقبل اشياء كثيرة من الفن، كأن يكون صعبا، عاميا، صادقا، متكلفا، لاعنا، ذهنيا، بورنوغرافيا، طريفا وحتى ممتعا، رائعا، مغريا. ويبدو لي على العكس مناقضا كلياً لمفهومه ان يجعلنا نموت من الملل. فعندما لا يكون الفن اكثر اثارة للاهتمام من حديث في حفلة افتتاح معرض فني، يكون من الافضل توجيه اهتمامنا لشيء آخر(٧٠).

ان مثل هذا التصور للمتعة الجمالية تصور ليبرالي جدا: فأي نموذج من التمثيل (برهان رياضي كما لوحة، حجر كما تراجيديا، ايماءة كما سمفونية) يمكن مقاربته من أفق اسطيطيقي؛ لان ما هو مهم ليس نوع الشيء ولكن نوع الفاعلية الممارسَة على هذا الشيء ولهذا لا يمكنه أن يكون أساسا لنظرية في الفن: على اكثر تقدير يرسم مجال التجربة الانسانية حيث يجد الفن مكانه (الى جانب فاعليات اخرى). ولكن هذا كل مانطلبه منه: ان النظرية الوصفية للفنون تنتسب الى النظرية الاشارية او نظرية الرموز بمعناها لدى غودمان(٧١). ان المهم في الامر هو ان هذا التصور للموقف الاسطيطيقي لا يتنافر في شيء مع وضعنا في الحساب الثراء المعرفي والتفسيري للاعمال الفنية: وعلى العكس، إذا كان الوصف الذي شرعت به صحيحا، فانه يمتنع فصل المتعة الفنية عن موقف معرفي (ادراكي او مفهومي) ولا ينفصل اذن ايضا عن انتباه مركَّز إلى ما يمكن ان يعلمنا اياه العمل الفني-باعتبار أن المعارف التي تنقلها الاعمال الفنية بالغة التنوع، حسب العمل الفني والاجناس، والفنون، واخيرا تلك المعرفية التي تجد مصدرها في الفنون لا تختلف (لا أعلى، ولا ادنى) عن تلك التي نتوصل اليها عبر الدروب المعرفية الاخرى، أكان المقصود التجربة اليومية، أم التفكر الفلسفي، أم المعارف العلمية: وبهذا بالذات تثير اهتمامنا ويمكنها اغناء حياتنا.

لتجريد الاسطيطيقيامن قيمتها، غالبا ما يوجه اليها اللوم بأنها ولدت («وحسب») في القرن الثامن عشر: واذن ستكون بشكل اساسي «تعبيرا» عن النزعة الذاتية المفرطة، والنزعة الفردية «الحديثة» (او «بورجوازية») وبالتالي لا تحظى بأية قيمة وصفية عامة لدراسة العلاقات المتعددة التي عقدها البشر مع الفنون. ولكن اذا كانت دراسة حقب اخرى، او حضارات اخرى تعلمنا، بلا شك، ان الفن مورس من اجل اغراض وظيفية متنوعة، فانها تبين لنا ايضا ان تقييم المنحة الاسطيطيقية، واذن تقييم المتعة «المجانية» الفنية بشكل خالص، لا يكون اطلاقا وصمة يعاني منها الفرد الغربي الحديث: نجد شهادات عديدة تذهب هذا المذهب في الحضارات الاسلامية، والهندية، والصينية، واليابانية، كما العصر القديم الكلاسيكي، يونانيا أم رومانيا. فالبعد الاسطيطيقي معطى عام للفن-والجو الضروري لحياته. قد تبدو هذه الحقيقة تافهة، بلا شك؛ ولكن منذ مئتي عام، العديد من الذين يتفكرون في الفنون نَسوها الى حد انه صارمن الواجب اكتشافها من جديد.

ها نحن نتجاوز عملنا هذا: لم تدخل ابدا في مقاصدي دراسة المجالات المختلفة للبحث التي كان ينبغي لها ان تحل محل المجال التخييلي للفن كما بناه ارث تقديس الفنون. في اقله، لعلني أفلحت في بيان ان علاقتنا بالاعمال الفنية وفهمنا للفنون تكسب الكثير من الانصراف عن جملة من الافكار الموجودة والتي لا يمكن لهيبتها التاريخية ان تنسينا الى مالانهاية الصفة السابقة للتصور بشكل بارز.

ليس بوسعنا ان نكون في وقت واحدكاهناً لطقوس المعبد وعالم الاقوام الذي يسعى الى فهمها: بهذا المعنى، كان تحليلي، كما كل وجهة نظر، خارجيا مفقرا-بله غير منصف. ولكن عندما تتداعى عقيدة وان علينا اعلان الحزن، يكون النقد بلا ريب الموقف الاقل سوءا الذي يمكن تبنيه: في الحالة الحاضرة تبين لنا ان تقديس الفنون لم يكن، بشكل اجمالي، الا مواضعة محلية لا الكلمة الاخيرة للانسانية فيما يخص الاسطيطيقيا والفنون.

الحواشي

المقدمة:

١- ومنهم ليوتار (Lyotard) مثل ديريدا (Derrida) ومعظم الهيدجرين اللاحقين يتشاطرون التشاؤم الثقافي: وللتأكد من ذلك تكفي قراءة الصفحات التي تفتتح كتاب (Le différend)، -١٩٨٣ ,Minuit وهو كتاب جميل بالإضافة إلى ذلك.

٢- J.F. Lyoard, L'inhumain, Causeries sur Le temps, Galilée, 1988, p.110

٣- لئن كان لوك فيري في كتابه «الانسان الاسطيطيقي» يرى أن الاسطيطيقا الكانطية «ربما تبلغ أوجها» في نظرية السامي (le sublime) فان هذا مؤشر إلى أن ما يستوقفه لدى كانط ليس الاشكالية الاسطيطيقية بالمعنى الدقيق للكلمة، بل بالأحرى وظيفة الدائرة الاسطيطيقية في نظرية اجتماعية للفردية.

Lue Ferry, Homo Aestheticus, L'invention de goût â l'âge dèmocratique, Grasset, 1990,

٤- ولكن لننظف أمام بيتنا: إن محاولتي - في كتابي: الصورة المدقعة L'image précaire, coll. Poétique, seuil, 1987 لتطبيق نظرية السامي على بعض نماذج الصور الفوتوغرافية يقع تحت الاعتراض ذاته، على الرغم تنبيهي أن «الإشكالية تخص بشكل أولي موضوعات الحدس الحسي لا الصور الصنعية».

٥- المرجع المذكور.

٦- استعير المصطلحين من آرثور دانتو (A.Donto)، تفسير عميق "Deep. Interpretation", in The Philosophical Disenfranehisement of Art, Columbia University.

٧- إن هذا لا يعطي حكماً مسبقاً عن وضع التفسير التأويلي بصفته فرعاً من تاريخ الفن - فالمقصود هنا وحسب التفسير بوصفه أداة نقد. أينبغي التحديد أنه توجد «تفسيرات عميقة» ورائعة ومنورة - إلا أن هذا ليس السؤال المطروح؟

٨- بخصوص هذا التمييز، ارجع إلى سفيتلانا آلبرز (S.Alpers)، (فن الوصف) L'Art de dèpeindre، ترجمة، غاليمار ١٩٩٠.

٩- كما يقوم بذلك آنطوان كومبانيون (A.Compagnon) في مؤلفة (المفارقات الخمس للحداثة).

Les cinq paradoxes de la modernité seuil 1990.

١٠- Wassily Kandinsky, Du spirituel dans L'art et dans la peinture en particulier Gallimard, 1989.

(الروحي في الفن، وفي الفن التشكيلي خاصة).

١١- بمعنى طبيعية غائية، ودون حكم مسبق عن وجود محتمل لسمات عامة للأعمال الفنية- مشكلة أخرى تماماً.

١٢- لا يعني هذا أن الأعمال الفنية لا يسعها امتلاك سداد معرفي، وأنها لا تعلمنا شيئاً عن العالم أو عن أنفسنا، أنتقد وحسب القضية القائلة بأنها نموذج من المعرفة الوجْدية ولا يسعها إذن أن توضع في صلة مع معرفتنا العلمية أو العملية للعالم. وفي الواقع يعني هذا جهلاً بالعلامات المثمرة جداً أحياناً التي تصل بين الفنون والمعارف الوضعية، مثل العلاقات بين الأعمال المنظورية للمصورين الطليان في عصر النهضة والتصور الرياضي للمكان، أو الصلات بين التصوير الهولاندي والبرنامج البيقوني لعلم خبْري: أضيف أن هذا البعد المعرفي لا يلقي البتة البعد الاسطيطيقي (وإذن المتصل باللذة) للعمل الفني، لأنه يحقق الوساطة التي تعرض.

١٣- هيدجر، على سبيل المثال، يحدد تصوره للشعر بما يدعوه «القصيدة الصادقة» (das gültige Gedicht)، أي في الحقيقة القصيدة التي تقبل الترجمة الفلسفية: ومنه الامتياز الذي يمنحه لهولدرين، الشاعر- الفيلسوف بامتياز. آدورنو، علي الرغم من عدائه لهيدجر، يلتقي به عند هذه النقطة، إذ يؤكد أن الفلسفة والفن يلتقيان في مضمونهما من الحقيقة.

١٤- المرجع المذكور، ص٩٨ J.F. Lyotard

١٥- G.W. Hegel, Esthétique, Flammarion 1979, T.I, P.20

١٦- M. Heidegger, "L'origine de l'oeuvre d'art", in chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, 1962, P.68

وهو الترجمة الفرنسية لنص "Des Ursprung des Kunstwerkes"

في V.Klostermann- ,Holzwege verlag

Francfort- sur- le- Main,

الطبعة السادسة، ١٩٨٠، ص ٦٣.

١٧- P.Valéry, "prapos sur la poésie", in Oeuvres, I, Gallimard, 1957, P.1381.

١٨- M. Arnold, "The Study of Poetry"

١٩- جوزف كوسوث، ذكر من قبل N. Bourriaud "joseph kosuth, entre les mots" in Art studio, no 15, hiver 1989, P.95, et Par Joel Rudinow, "Duchamp's Mischief" in Critical Inquiry, no 7, 1981, P.747.

٢٠- سأعود في الخاتمة على الأهمية التاريخية للنظرية المجردة للفن في داخل عالم الفن بالمعنى الدقيق للكلمة، أي في مشاريع الفنانين أو في الحركات الفنية كما في الكتابات النقدية.

٢١- بالطبع استثمار عالم الفن باقتصاد السوق لا يبدأ مع الرومنسية: يكفي التفكير في التصوير الهولاندي في القرن السابع عشر، أو في بعض الأجناس الأدبية، الرواية بشكل خاص، التي كانت دائماً مرتبطة باقتصاد السوق. ولكن بإمكاننا بلا شك القول أن حركة الاندماج الاقتصادي هذه تتعمم وتتسارع في القرن التاسع عشر، كما أنه لا يكفي من جانب آخر شرح الوظيفة التعويضية للنظرية المجردة: ان المصورين الهولانديين في القرن السابع عشر كانوا يتكيفون تماماً مع رؤية لوحاتهم تباع كأي بضاعة أخرى. ولكن- كل المؤرخين يتفقون حول هذا الموضوع - هؤلاء المصورون كانوا يعيشون في عالم يقاوم فيه استقرار الرؤية الدينية والأخلاقية للعالم كل المحن؛ وبالعكس، على الرومنسية أن تجيب عن تفكك جذري للكون التقليدي، في المجالين الديني والفلسفي كما في المجالين السياسي والاجتماعي.

الفصل الأول

ما هي الاسطيطيقا الفلسفية؟

١- يربط جورجن هابوماس ميلاد الاسطيطيقا في القرن الثامن عشر بالظاهرة الأشمل لانفصال العقلانية الحديثة لدوائر متنوعة من الكفاءة وتفكر نظري مستقل، انفصال ولّد مفاهيم الفن والسياسة والعلم بوصفها فاعليات يمتلك كل منها منطقه الخاص وتسويغه الداخلي. ارجع إلى هابرماس، الحداثة - مشروع لم ينته "la modernité - un projet" inachevé - ترجمه إلى الفرنسية جيرار روليه G.Raulet في (النقد - Critique)، جزء XXXVII، العدد ٤١٣ تشرين ١٩٨١. ان لوك فيري L.Ferry، في كتابه (انسان اسطيطيقي، صنع الذوق في العصر الديموقراطي) مرجع مذكور "Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique"

يدافع إجمالاً عن قضية من الصعيد نفسه. يخضع عمل فيري لمنظور مختلف عن منظوري، إذ يدرس الاسطيطيقا بوصفها موقع تجسد النظرية الحديثة للفردية: ان تساؤله ينتمي للفلسفة الاجتماعية أكثر مما ينتمي لنظرية الفن والاسطيطيقا بالمعنى الدقيق.

٢- بومجارتن A.G. Baumgarten، («ميتافيزيقا» Métaphysica, 533) : "scientia sensitiva cognoscendi et proponendi est AESTHETICA (logica facultatis cognoscitivae inferioris, Philosophia gratiarum er musarum, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis)"

٣- كانط («نقد ملكة الحكم»)، الترجمة الفرنسية فيلونينكو, A.Philonenko, ١٩٦٥ مرجعي الألماني هو .Werke in 10 Bänden, Darmstadt, 1963

٤- A. Baeumler, Das Irrationalitätsproblem in der Äesthetik und logik des 18 jahrhunderts (1923), Reprint Max Niemeyer verlag, 1967

٥- ارجع إلى المرجع نفسه، ص٢٠.

٦- المرجع نفسه، ص ١٣-١٤.

٧- ارجع على سبيل المثال إلى مقدمته لترجمة كتاب «نقد ملكة الحكم»، ص ٧-١٦. ارجع أيضاً إلى ارنست كاسيرر E.Cassirer (Kants leben und werk - حياة كانط وعمله

١٩٢١) أعيد طبعه في مطابع جامعة ييل Yale، ١٩٧٧ وخاصة الصفحة ٣٢٧- ٣٤١. يتبنى فيري المنظور نفسه.

انظر لاحقاً، ص٣٧ والحاشية ٤٠.

٩- يقول كانط لعلّ بإمكانها (الاسطيطيقا) في أحسن الأحوال التطلع إلى عمومية واقع يستند إلى هوية طارئة للاحساسات: لن يوجد إذن تواصل بل مجرد إضافة تحديدات فيزيولوجية مماثلة.

١٠- «وإذن سيتكلم عن الجمال وكأن الجمال كان بنية الشيء وكأن الحكم كان منطقياً (وكان يشكل معرفة بالشيء بمفاهيم عن الشيء) في حين أن الحكم لا يكون إلا حكماً اسطيطيقياً ولا يتضمن إلا علاقة تمثل (أو تصور) الذات للشيء» (في نقد ملكة الحكم ٥٦).

١١- (نقد ملكة الحكم، ٥٦).

١٢- هذه القراءة لكانط دافع عنها بول غوييه P.Guyer، (كانط ومطالب الذوق Kant and Claims of Taste)، مطابع جامعة هارفارد، كامبردج- ماساشوسيش ١٩٧٩، وفي زمن أقرب، في المتعة والمجتمع في نظرية كانط عن الذوق Pleasure and Society in Kants theory of Taste، في Ted Cohen er P.Guyer (ed.) دراسات في جماليات كانط Essays in Kant's Aesthetics مطابع جامعة شيكاغو، ١٩٨٢، ص ٢١-٥٤.

١٣- Guyer، المرجع المذكور، ص٣٥.

١٤- (نقد ملكة الحكم، ص٦٤).

١٥- لمناقشة هذه المعضلة، ارجع إلى R.Meerbote تفكر في الجمال - Reflections on Beauty في طبعة Cohen وGuyer، المرجع المذكور، ص ٨١-٨٥.

١٦- ارجع إلى (نقد ملكة الحكم، ١٦٢).

١٧- ان نظرية كانط في الملفات ليست دائماً وحيدة الاتجاه، وهيأت لتفسيرات متباينة بمنحه الموقع المركزي لملكة التخييل المتعالي، أتفق مع تفسير هيدجر (كانط ومسألة الميتافيزيقا Kant et le problème de la Métaphysique, Gallimard ١٩٥٣) وهو تفسير لا يجمع عليه النقاد، ولكن ليس المهم هنا صحة أو عدم صحة هذه النقاط التفصيلية: حتى وإن فسرنا بشكل مختلف وضع ووظيفة التخييل المتعالي، فإن مثل هذا الأمر لا يغير في شيء المسائل التي تهمنا.

١٨- ڤيرنو (مفردات كانط - le vocabulaire de Kant) تأليف Aubier - Montaigne, R. Vernaux ١٩٦٧، ص٩٠، المرجع الذي أفادني كثيراً لمناقشة مسألة الشكل عند كانط.

١٩- (نقد العقل الخالص - Critique de la Raison Pure) في ڤيرنو، المرجع المذكور، ص١٠٠.

٢٠- ڤيرنو، المرجع المذكور، ص٩٩.

٢١- ارجع إلى A.Renault , L.Ferry (الأخلاقيات بعد هيدجر L'Ethique après Heidegger) في (غايات الانسان - les Fins de l'homme) Galilée، ١٩٨١، استؤنف في (النظام والنقد- système et critique) (Bruxelles, éd. Ousia, ١٩٨٤، ٩٨، فيري يرجع إلى هذا التحليل في كتابه (الانسان الجمالي Homo Aestheticus، المرجع المذكور، ١٠٧- ١٥٣، إلا أنه لا يرى هذا الجانب من الاسطيطيقا الكانطية على أنه من صعيد طوباوي: لأنه، شأنه في ذلك شأن كانط، مقتنع بضرورة تأسيس متعالي (على أنه غير عال) للحياة الروحية لدى الانسان.

٢٢- هذه العلاقة بما فوق المحسوس، بالمطلق، التي تتحقق في دائرة الجميل بغائية بلا غاية نوعية توجد أيضاً بقوة أكبر في مجال السامي، وبالفعل ان ما يحققه الحكم في الجميل بالنسبة للمعرفة، يحققه الحكم في السامي، وإن بأساليب مختلفة بالنسبة للحكم الأخلاقي، وإن لم أتوقف هنا عند مسألة السامي، فلأن تحليل الحكم الاسطيطيقي يرجع إلى الجميل وحسب، وليس في ذلك ما يدهش لأن الغائية بدون غاية نوعية، الأساس المركزي للنظرية، لا يتدخل إلا في مجال الجميل.

٢٣- مذ ننتقل من الحكم المفرد: «هذه الوردة جميلة» إلى الحكم الكلي (منطقياً): «الورود جميلة»، ننتقل من مجال الأحكام الاسطيطيقية إلى مجال الأحكام المنطقية، وإن كان الحكم المنطقي في هذه الحالة يقوم على مقارنة عدد من الأحكام الاسطيطيقية (المفردة). الحكم الاسطيطيقي هو حكم مفرد بالضرورة لأنه التعبير المباشر عن العاطفة وإن كانت العاطفة قابلة للتعميم. ارجع إلى نقد ملك الحكم، ص٥٩.

٢٤- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٦١.

٢٥- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٢٦.

٢٦- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٧٨.

٢٧- David Hume, les Essais esthétiques, t.II, trad. R.Bouveresse, Vrin, 1974, P.95-96.

٢٨- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٧٧.

٢٩- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١١٩.

٣٠- يرى فيري (Ferry) المرجع المذكور، ٧٥- ٨٧ أن نقطة الضعف الأساسية في اسطيطيقا هيوم، والاسطيطيقا الخبرية بشكل عام، تكمن في واقع أنه لا يسعها تسويغ الحكم الجمالي إلا بـ«انسجام موضوع سابقاً» من صعيد بيولوجي وبمعايير اتفاقية. لست متأكداً من جانبي بامتناع وجود أساس خبري للحكم الاسطيطيقي، وخاصة أن الخيار الكانطي، خيار أساس متسامي يلقى هو نفسه مسائل عديدة. ومن جهة ثانية يلجأ كانط في نظريته في العبقرية إلى مثل هذا

الانسجام الموجود مسبقا، لأنه يعتقد أن الصلة بين المعلم والمريد تنجم عن واقع أن الطبيعة منحت هذا الأخير (المريد) «بمقدار مماثل من الملكات» ألتي يتمتع بها المعلم. (ارجع إلى نقد ملكة الحكم CFJ§ ، ٤٧).

٣١- CFJ (نقد ملكة الحكم، ٨٠).

٣٢- لاجراء تحليل نموذجي لتلك المسألة ارجع إلى انطوني سافيل (A.Savile)، في كتابه (إعادة بناء الاسطيطيقا Aesthetic Reconstructions)، Basil Blachwell، Oxford، 1987، ١٦٠-١٥٢).

٣٣- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١, n, ٤٩.

٣٤- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٣٨.

٣٥- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٥١- ١٥٢.

٣٦- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٧٦.

٣٧- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٣١- ١٣٣.

٣٨- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٧١.

٣٩- المرجع نفسه.

٤٠- المرجع نفسه. إن كانط بعيد عن تماسك دائم فيما يخص موضوع الموسيقا: لئن كانت الموسيقا بلا نص هي نموذج جمال حر، عليها أن تقع في مجال حكم الذوق الخالص. ولكن، في عدة مناسبات في كتاب (نقد ملكة الحكم) يتردد كانط فيما يخص الوضع الواجب منحه للموسيقا: فن الجميل أم ببساطة فن ظريف. أهي لعبة جميلة للأحاسيس أم مجرد لعبة أحاسيس ظريفة؟ إن وضعها المتردد يلتقي من ناحية أخرى وضع الألوان: «لا يمكن القول [...] بيقين إذا كان لون أو (صوت) ليسا إلا أحاسيس ظريفة أو أنها سلفاً لعبة جميلة للأحاسيس وتثير، بهذا المعنى رضا يخص الشكل في فعل الحكم الاسطيطيقي» (CFJ ، ١٥٢)، في مثال الموسيقا، يبدو أن الإجابة ترتبط بالأهمية التي تمنح للنسب الرياضية في المتعة التي تحدثها. ولكن في كتاب الانتروبولوجيا (Anthropologie ، ١٧٨٩) يدافع عن موقف أكثر قطعية، لأن الانتقاص من قيمة الموسيقا يظهر دون أي غموض: «[...] الموسيقا فن جميل، أكثر من كونها مجرد فن ظريف، وذلك وحسب لأنها تقدم دعماً (Vehikel) للشعر» (Werke X, P, ٥٧٥). بتعبير آخر، لا تشكل موسيقا الآلات جزءاً من الفنون الجميلة، بل فنون الظريف. بالتأكيد، لأنها لا تمثل شيئاً، إنها «خالصة» بمعنى أنها لا ترجع إلى غاية مقصودة، ولكن الحكم عليها لا يمكنه إلا أن يكون حكماً غير خالص، أي حكماً خبرياً لأنها ليست إلا فن الظريف، ولكن لا يسعنا من جراء ذلك تأكيد التطابق بين الجمال الحر بوصفه كذلك مع الحكم الجمالي الخبري: على العكس، ان الحكم الجمالي الخالص بمعنى حكم غير محدد بغاية محددة لا يكون ممكناً إلا في مجاله. ولكن حكماً

جمالياً خالصاً عليه أن يكون في آن معاً غير محدد باحساس خبري ذاتي وغير خاضع لشرعية المفهوم. لا يسعنا إلا أن نلاحظ مرة أخرى غموض مفهوم «الحكم الاسطيطيقي الخالص» لدى كانط.

٤١- انظر جاك ديريدا J.Derrida , "Parergon" في مؤلفه (الحقيقة في التصوير - la vérité en peinture coll. Champs, Flammarion, 1978).

٤٢- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٣٨.

٤٣- Anthropologie، Werke 10، ٥٤٥.

٤٤- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٣٩.

٤٥- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤٤.

٤٦- المرجع نفسه.

٤٧- انظر فيما سبق ٤٩- ٥١.

٤٨- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٣٩.

٤٩- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤٠.

٥٠- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤٧. (أشدد)

٥١- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤١. (أشدد)

٥٢- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤١. (أشدد)

٥٣- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤٨. (أشدد)

٥٤- ارجع بهذا الخصوص إلى مقالة انطوني سافيل:

A.Savile, "Beauty: A Neo- Kantien Account", in T.Cohen et P.Guyer, op. cit, P.115- 147,

والذي يميز بوضوح بين الجميل الطبيعي والجميل الصنعي ويرى أن الاسطيطيقا الكانطية لا يمكنها أن تكون متماسكة إلا إذا رفضنا إدخال الغائية بدون غاية محددة في إشكالية العمل الفني.

٥٥- وفقاً لهذا التصنيف الابتدائي، يمكن أن يتحدد مجال الفنون الجميلة بوصفه (خليطاً) من عناصر تنتمي إلى الغائية بدون غاية نوعية ومن عناصر تستدعي قصدية انسانية، أي تتضمن غاية، وهدفاً نوعيين. عليَّ أن أقول إن فكرة مثل هذا الخليط لا تبدو لي واضحة بشكل كاف: وبقدر ما أن الغائية بدون غاية نوعية والغائية النوعية هما مفهومان متنافران قطبياً، يصعب على موضوع ما أن يقدم خليطاً من الاثنين، إن كان لا يريد فقدان كل تماسك داخلي. فإن لم يكن المقصود خليطاً فما هو المقصود؟ كانط لا يتناول المسألة إطلاقاً.

٥٦- ارجع إلى كاندال والتون:

Kendall Walton, "catégories de l'art" (1970), trad. française in (Poétique), 86, 1991.

يبين والتون على نحو مقنع أن لا وجود لعمل فني إلا في داخل أفق تصنيفي، مرتبط عموماً بالمؤسسة الفنية.

٥٧- ارجع بهذا الخصوص إلى تيموتي بينكلي:

Timothy Binkley, "Piece": contre l'esthétique" (1977), in (Poétique), 79, 1989, P.363- 383.

٥٨- سيصوغ هيجل القضية نفسها بشكل صريح: بمقارنته الشعر والموسيقا سيصف «نمط الظهور المحسوس» الذي يتخذه الشعر، أي «قياس المقاطع، الإيقاع، الصوتية، الخ.»، سيصفه بـ«خارجية أكثر عرضية» مما هو عليه القياس في الموسيقا: في الشعر، يصير الصوت «إشارة خارجية خالصة بالنسبة للتواصل» ارجع إلى:

Vorlesungen über die Asthetik, III, dans werke, c. 15, suhrkamp verlag, Francfort- sur- le- main, 1970, P.228- 229.

٥٩- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٥٤.

٦٠- هكذا يلاحظ فريدريك شليغل: «الفرق بين الشعر والنثر يكمن في واقع أن الشعر يبتغي أن يقدم (darstellen)، بينما لا يبتغي النثر إلا التواصل [...]. إن ما يعرض (في الشعر) هو اللامحدد (das Unbestimmte) على نحو يكون فيه كل عرض لامتناهي؛ وبالعكس وحده المحدد يمكن إيصاله. إن العلوم في جملتها لا تبحث عن اللامحدد بل عن المحدد».

- (Kritische Friedrich - Schlegel, Ausgabe, Schöningh Verlag, Paderborn, E. 111, 1975, P.48).

٦١- حتى «مصورو المعاني»، الذين يفضلهم كانط في الفن التصويري مضطرون للخضوع لهذا المبدأ.

٦٢- ارجع إلى CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٤٥- ١٤٦.

٦٣- حول مجمل هذه المسألة ارجع إلى دونالد كراوفورد:

- D.W. Crawford, Kant's Aesthetie theory, University of Wisconsin Press, Madison, 1974, chaps. 5-8.

٦٤- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ١٧٣- ١٧٤.

٦٥- Anthropologie, 498.

٦٦- CFJ، ١٧٥.

٦٧- Kritik Der reinen Vernunft, op. cit, P.285

٦٨- يمكن أن نرى فيه إحدى نتائج قلة تحديد نظرياتنا بالتجربة. ارجع إلى:

- W.O. Quine, From a logical point of view, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1953.

٦٩- ارجع بهذا الخصوص إلى رالف ميربوط

- R.Mecrbote, "Reflection on Beauty" in, T.Cohen er P.Guyer (cd) op. cit, P.75.

٧٠- schiller, Kallias - Briefe, in Werke in drei - Bänden, Hanser Verlag, 1966, C.11, P.352.

٧١- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٧٠.

٧٢- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٥٤.

٧٣- CFJ (نقد ملكة الحكم)، ٧٣.

٧٤- ارجع إلى Kendall Walton، المقال المذكور.

٧٥- ارجع إلى:

- Michael J.Parsons, How we Understand Art, Cambridge University Press, Cambridge, 1987

٧٦- ڤيكتور باش V.Basch في دراسته: «مقالة نقدية في اسطيطيقا كانط»،

Essai critique sur l'esthétique de Kant, Félix Alean, 1896

انتقد كانط لأنه لم يقبل بمراحل متعددة «في الدائرة الاسطيطيقية» (P ,١٤٦). وقد أضاف: «[...] في نظرنا الحكم الاسطيطيقي الخالص غير مقبول. فهو عضو غير موجود ولا يمكنه أن يوجد. كل حكم اسطيطيقي، في الواقع، هو حكم اسطيطيقي - غائي» (P ,٥١٠).

الفصل الثاني
ميلاد النظرية المجردة للفن

١ – بين الدراسات العامة المكرسة لدراسة وافية للثورة الرومنسية (الألمانية) لابد من ذكر كورف:

- H.A. Korff, Geist der Goethezeit. versuch einer idellen Entwieklung der klassisch- romantischen litteratur - geschichte, 8e éd. VEB Koehler et Amelang, Berlin, 1966.

وبشكل خاص: كتاب آريو «تكوين الرومنسية الألمانية»

- R.Ayrault, la genèse du romantisme allemand, Aubier, 1961- 1976.

٢ – فريدريك شليغل على سبيل المثال عاش زمناً طويلاً حياة مضطربة لكاتب «حر» يفتقر للأمن المادي والوضع المرتبط به. ولا ننسى أيضاً أن مغامرة النشر الكبيرة لرومنسية يينا، وهي مجلة Aethenaeum، توقفت عن الصدور عام ١٨٠٠ لأسباب مالية بشكل أساسي، مرتبطة بالعجز عن الربح من الناشر التجاري. حول هذا الموضوع انظر إلى تعليق بيهلر E.Behler على إعادة طباعة إصدارات المجلة الرومنسية في مجلة:

- Aethenaeum. Eine Zeitschrift, wissenschaftliche Buehgesellschaft, Darmstadt, 1973, t. 111. P. 5- 64.

٣– انظر نوڤاليس:

- Novalis, schriften, éditeurs P.Kluckhohn er R.S.Kohlhammer, verlag, Stuttgart, t.II, 1960, P.485- 499 et t.III, 3e éd., 1983, P.507- 524

(يختصر بعد الآن بالحروف SCH، يتبعها المجلد، والصفحة، وعند الحاجة بين هلالين الرقم الترتيبي للنص).

٤ – انظر على سبيل المثال:

- H.W. Kuhn, Der Apokalyptiker und die politik. studien zur staatphilosophie des Novalis, Fribourg, 1961, p.150.

٥- انظر الدراسة النموذجية للنظرية الرومنسية للرمز في :

T.Todorov, Théorie du symbole, seuil, 1977, p.179- 260,

وأيضاً النصوص التقديمية :

- ph. Lacoue - Labarthe et J.L. Nancy, l'absolu lilteraire. Théorie de la liltérature du romantisme allemand, seuil, 1978.

ينبغي أيضاً التذكير بالدراسة القديمة :

- W.Benjamin, Der Begriffe der Kunstkritik in der deutschen Romantik (1920), suhrkamp verlag, Francfort- sur le- Main, 1973

ترجمه إلى الفرنسية :

- ph. Lacoue - Labarthe et A.M. Lang, le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Flammarion, 1986.

٦- Rudiger Bubner, "De quelques conditions devant être remplies par une esthétique moderne" in R.Rochlitz (éd.), Théories esthétiques après Adorno, Actes Sud, 1990, p.87,

يلاحظ : «ان مظهر توضيح متبادل بين [الفن والفلسفة] مظهر خادع، فالسؤال الأساسي للحقيقة تهيمن عليه الفلسفة سراً.»

٧- F. Schlegel, Kritische Ausgabe, Schöningh Verlag, Paderborn, 1959, t.III, p.99

(يختصر بعد الآن بالحرفين KA، يتبعه المجلد، والصفحة، وإن لزم الأمر رقم النص بين هلالين).

٨- في عام ١٨٢٩ ألقى فريدريك شليغل مجموعة من المحاضرات تحت عنوان («فلسفة التاريخ»). يوسع فيها تصوراً لاهوتياً للتاريخ، يدور حول سقوط الانسان وحول سيره إلى الخلاص.

(ارجع إلى KA, IX, ٣, ٤٢٨). ولكن منذ عام ١٧٩٨ كان يؤكد في نص في مجلة Aethenaeum : «ان الرغبة الثورية في تحقيق ملكوت الله هي النقطة المرنة للثقافة في تقدمها وبداية التاريخ الحديث. الأمر الذي لا علاقة له بملكوت الله ولا يؤدي فيه إلا دوراً ثانوياً» ترجمه إلى الفرنسية (KA, II, 201, [222] Nancy, Lacoue - Labarthe، مرجع مذكور، p.129

٩- لا أرجع ههنا إلا للصيغ الأولى لفلسفة فيخته، أي، لكتاب Über den Begriff - der wissenschaftsleh

- Grundlage der gesamten wissenschaft (1794) slehre (1794- 1795)

وهما النصان اللذين يكرس لهما نوڤاليس معظم ملاحظاته.

١٠- وبالفعل، سيبتعد فيخته لاحقاً عن المنظور النقدي، بدءاً من كتاب Bestimmany des Menschen، المكتوب عام ١٦٩٨ ونشر عام ١٨٠٠، الذي يعيد إدخال الوجود كحد متعال للمعرفة، المعرفة التي ترجع قيمها إلى مجرد معرفة الظاهر: في هذا النص يؤدي فيخته إلى مفهوم «الشيء في ذاته» ليحدد موقع الوجود، أي أنه يهجر النزعة النقدية الجذرية لكتاباته الأولى. ولكن نصوص ١٧٩٤ و١٧٩٥ لم تتعرض بعد لضغط الأونطولوجي من هذا النوع وسيحتاج إلى اختبار صراع الالحاد لإعادة فيخته إلى نظرات يمكن القبول بها لدى جمهور مثقفين صار في هذه الأثناء أكثر عداء لإرث عصر التنوير.

١١- (3) SCH , II , 106 (كتاب Schriten لنوڤاليس).

١٢- (70 , 71) SCH , II , 143.

١٣- (151) SCH , II , 157.

١٤- (490) SCH , II , 257.

١٥- (492) SCH , II , 257.

١٦- (566) SCH , II , 269 - 270.

١٧- F. Hemsterhuis, Alexis ou de l'âge d'or, in Oeuvres Philosophiques, Paris, 1792, t.II, p.154.

١٨- (32) SCH , II , 372.

١٩- (46) SCH , II , 390.

٢٠- (44) SCH , II , 386.

٢١- F.W.J. Schelling, Philosophische Briefe Über Dogmatismus und kritizismus, in Sehriften von 1794 - 1789, wissenschaft liche Buchgesllschaft, Darm stadt, 1475, p.199.

٢٢- (17) SCH , II , 417 - 418.

٢٣- 390 (45) SCH , II ,

٢٤- 386 (44) SCH , II ,

في موضوع هذا التحول لمفهوم كانط في العملي إلى مفهوم شاعري (poïétique)، ارجع إلى الملاحظات التمهيدية التي قدمها ماهل H.J. Mähl في ٣٣٩ - ٣٣٧ , SCH , II.

٢٥- (121) 572 , (710) 404 , (275) SCH , III , 289.

٢٦- ذكرها Mähl في SCH , II , 316.

٢٧- ارجع إلى ٣١٢ , KA , II (الترجمة الفرنسية لابارت ونانسي، مرجع مذكور، ٣١٢ -٣١١,p)

٢٨- (17) SCH , III , 527.

٢٩- (684) SCH , III , 396.

٣٠- (717) SCH , III , 406.

في النص نفسه يصف نوفاليس تلك الوحدة بين الشاعر والفيلسوف بـ«المفكر الغوتي» "Penseur Goethéen"

٣١- (56) SCH , III , 563.

٣٢- (13) SCH , II , 524 , 525.

٣٣- (32) SCH , III , 533.

٣٤- (210) SCH , III , 276 - 277.

٣٥- (280) KA , XVIII , 146.

٣٦- SCH , III , 88.

٣٧- (671) SCH , III , 685 - 686.

٣٨- (502) SCH , III , 638.

٣٩- (481) SCH , III , 650.

٤٠- (327) SCH , III , 298.

٤١- ارجع إلى كانط:

- Kant, kritik der reinen vernunft, in werke in 10 Bänden, Band3, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, p.176- 177 (A121)

٤٢- (826) SCH , III , 430.

٤٣- ارجع إلى كانط، المرجع المذكور (A120) P.176

٤٤- المرجع المذكور (A140, B180) P.189

٤٥- ارجع الى:

- M.Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique trad. fr. A. de Waehlens er W.Biemel, Gallimard, 1953, P.250- 252

لن أتناول المسألة موضوع الجدل لمعرفة لماذا حذف كانط هذه النصوص في الطبعة الثانية لكتاب «نقد العقل النظري».

٤٦- كانط، المرجع المذكور، (A147, B185) P.193

٤٧- هيدجر، المرجع المذكور، P.189

٤٨- ارجع اعلاه، P.67

٤٩- Kant, Anthropologie, in werke in 10 Bänden, Band 10, $ 25, P.466, trad . A de waehlens et W.Biemel dans Heidegger, op. cit., p.189,

٥٠- النظرية الرومنسية للغة الشعرية ليست إلا إحدى العلامات للتاريخ الطويل للنظريات الألسنية A. mimologistes.

انظر: - G.Genette, Mimologiques Voyage en Cratyle, Seuil, 1976.

٥١- ارجع إلى تودورف: نظريات الرمز:

- T.Todorov, Théories du symbole, op. cit., p.211- 260,

الذي يعرض الطيف الكامل للمواقف الرومنسية وشبه الرومنسية، بدءاً من موريتز K.Ph.Moritz وحتى شيلينغ مروراً بالأخوين شليغل، نوفاليس، فاكنرودر waekenroder، غوته، آست AST، الخ. والتي يبرز تحليلها بشكل بالغ الوضوح القرابة الأساسية بين هؤلاء المؤلفين فيما يتجاوز اختلافاتهم الفردية.

٥٢- المرجع نفسه P.211 - 216.

٥٣- بانوفسكي Panofsky، في التحليل الذي كرسه لأهمية الأفكار الأفلوطينية في فترة الـmanièrisme، أكد على الصلة الوثيقة التي توجد بين نظرية الوظيفة الرمزية للفن ورؤى العالم الرتبوي والروحاني. ويبين بشكل خاص إلى أي حد يعارض هذا التصور النظرية القديمة التي ترى أن الجمال كان يتعرف بتوازن النسب وتناظر الأجزاء. ويضيف أنه يقبل كمسلمة ضمنية بأن معنى الجميل الذي يوجد في ذهن الفنان أرفع من التحقق المادي للفن، للعمل.

- العديد من السمات التي نجدها في النظرية الرومنسية. انظر: E.Panofsky, Idea, Gallimard, 1983 وبشكل خاص P.41 وما يليها.

٥٤- هذه عينة من بعض التعريفات الملفتة للانتباه بشكل خاص:

«الرمز الحقيقي هو ذاك حيث الخاص يمثل الكلي، لا كمثل حلم أو ظل، بل مثل كشف حي وآني عما يمتنع استكشافه»

(Goethe, Maximes et Réflexions, in Ecrits sur l'art, Klincksieck, 1983, P.273).

«[. . .] الجميل هو التمثيل الرمزي للامتناهي. إذ هكذا يغدو واضحاً كيف يمكن للامتناهي أن يتجلى في المتناهي. [. . .] كيف يمكن حمل اللامتناهي إلى السطح، إلى الظهور؟ رمزياً بصور وإشارات».

- (A.W. Schlegel, Die Kunstlehre, P.81- 82, trad. fr. Todorov, op. cit., p.235).

لئن كانت النظرية الأساسية هي واحدة عند كل المؤلفين، فإن الاصطلاحات تكون أحياناً مربكة: على سبيل المثال غوته وشيلينغ يعارضان بين الرمز والتمثيل Allégorie (هذا التمثيل يكون تصوراً حيث الجزئي يعني الكلي دون أن يختلط به). بينما بالمقابل يستعمل شليغل كلمة تمثيل "Allégorie" بدلاً من كلمة رمز "symbole": «كل جمال هو تمثيل، أرفعه يمتنع على القول ولا يمكن قوله إلا عبر التمثيل "Allégorie". (KA, XVIII. 4[663]) - وفي الوقت ذاته يرفض شليغل التمثيل الاتفاقي الذي «يقتصر على ترجمة المفاهيم المجردة [. . .] برموز -emblème-» (KA, IV, ٢٣). لاحقاً سينتهي شوبنهور إلى خلط المعالم بشكل تام: وعلى أنه يعرف الفن كتحقيق حدسي للمعنى (وبهذا يلتقي التعريف الرومنسي للرمز الفني)، فانه لن يرفض التمثيل -Allégorie- وحسب (باستثناء استعماله في الشعر)، بل سيرفض أيضاً الرمز حيث لن يرى إلا تمثيلاً اتفاقياً. (Allégorie conventionnelle). (ارجع إلى شوبنهور:

- A.Schopenhauer, Die Welt als wille und vorstellung, in Sämtliche werke, Band I, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, p.332- 337)

٥٥- SCH , III , 123.

٥٦- هذه النظرية التي قد تبدو أحياناً أنها تفسح المجال لتفسير رمزي (لكل) ممارسة تصويرية تُفَسَّر بمعنى محدود جداً: فـفريدريك شليغل في مؤلفه Ansichten und Iden einer christlichen kunst يرى أن اللوحات الوحيدة التي يحق لها أن ترقى إلى مرتبة العمل الفني هي اللوحات التاريخية - التمثيلية ارجع إلى: (KA, IV, 106 - 107) من المفروغ منه أن مثل هذا الاختزال للوظيفة الرمزية في الجنس التاريخي لا يفرض نفسه البتة إذا عرفنا الرمز كما يعرفه نوفاليس هنا. ومع ذلك يبقى من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن الممارسة الرومنسية عند نوفاليس تميل هي أيضاً إلى الاقتصار على ترميز تمثيلي (codage allégorique) الذي هو كل شيء باستثناء كونه متحفظاً.

٥٧- (SCH , II , 562 [185]). الفكرة المفارقة لرمزية ذاتية المرجعية ظهرت من قبل عند موريتز K.Ph. Moritz: «الجميل حقاً يكمن في أن الشيء لا يدل إلا على ذاته، وأنه كل مكتمل بذاته» (ذكر عند تودوروف، المرجع المذكور ص194).

٥٨- ارجع على سبيل المثال إلى: (SCH, II, 672- 673, III, 451 (953 -

٥٩- انظر بخصوص هذا الموضوع بوبنر R.Bubner، مرجع مذكور ص87.

٦٠- بندار (Pindare): «تنبأي ياإلهة الفن وسأكون مترجمك» (الترجمة الفرنسية، 137، ذكر في روسل D.A.Russell وميتر بوتوم Ancient liherary, M.Minterbottom Criticism p, ٤ unir Press, 1972 ديوقريطس: «كل ما يكتبه الشاعر وهو في حالة المس (enthousiasmos) وحالة الالهام (pneuma) الإلهي جميل».

(fr. B 18 in Diels/kranz, Fragmente der vorsokratiker, weidmannsche verlag...g, Berlin, 1960, t.2, p.146).

إن فقرات أفلاطون في محاورتي اليون وفيدروس (Ion, phédre) ذائعة الشهرة تعفينا من ذكرها هنا. ولنلاحظ وحسب أنه في محاورة اليون يشبه بشكل صريح الالهام الشعري بهذيان الكوريبانت وكاهنات باخوس ويؤكد أن الاله الذي أخذ بروحهم (les fait vaticiner et les transforme en devins) يحولهم إلى متنبئين. (Ion, 534) ولكن تقييم الشعراء هذا بالغ الغموض، لأنه يتيح له في الوقت ذاته أن ينكر عليهم كل صنعة (techné) كل فن.

٦١- ارجع حول هذا اموضوع إلى: الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني

- P.Klopsch, Einführung in Die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters, wissen schaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980, p. 20- 36.

٦٢- أفلاطون، الجمهورية، Rèpublique, 484, e5- d3 -

٦٣- أرسطو، الشعر، Poétique, 51 b5-10 -

(trd. Dupont- Roc et lallot)

ارجع أيضاً إلى 33 -51 b27

٦٤- المرجع نفسه، 29 - 51 b27. يوجد بالتأكيد نص في الكتاب ب للفيزيقا (B, Physique [II, 8, 199a]) حيث يؤكد أرسطو أن الفن يمتلك القدرة على تسيير تحقيق ما تعجز الطبيعة بذاتها عن تحقيقه، ولكن هذه القضية لا تمنح البتة للفن وظيفة كشف أونطولوجي.

٦٥- ارجع حول هذا الموضوع إلى: الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني

- E.R. Curtius, La Littérature européenne et le Moyen Age Latin, Puf, réimp. 1986, (coll. Agora).

حقاً نجد نصوصاً عند مؤلفين لاتينيين، بشكل خاص بعض الكتاب اللاتينيين الذين يقدمون الشاعر بوصفه مؤسس الواقع: وهكذا في أوفيد (oviide, Fastes, ٦٢١) تصف الإلهة جونون (Junon) الشاعر بالمتنبيء (vates) .(Romani Conditor anni) ولكن كل هذه الأحداث يمكن تفسيرها في إطار الموضعات البلاغية (brachylogie et evidentia)، ويبدو لي من الخطأ أن نرى فيها إشارات عن التصور القائل بأن الشعر هو من صعيد كشف أونطولوجي (وهذا ما قام به، في منظور هيدجري غامض، غودو ليبرغ:

- Godo Lieberg, Poeta creator, verlag J.C.Gieben, Amsterdam, 1982, p.30.

٦٦- Platon, République, X 607b. -

٦٧- لمجمل هذه التفاصيل ارجع إلى كورتيوس وكلوبش.

٦٨- يشير كورتيوس من جانب آخر : Gurtius, t.1, p.343 -

«ان نهضة القرن الثاني عشر تضع على الدوام الفلسفة والشعر في مستوى واحد Baudri de Bourgueil Gautier dl Châtillon . والعلوم الطبيعية كانت تؤخذ كجزء من الفلسفة، وهُنيء لوكان (lucain) لمعالجته مسائل «فلسفية» مثل السبخات» (p.333)

٦٩- المرجع نفسه p.86.

٧٠- "Grammaticalia scis, sed naturalia nesus, nec logicalia scis" -

ذكره كلوبش، المرجع المذكور 88 -p.87

٧١- يشير على سبيل المثال أن Curtius (op. cit., t.2, p.405) - تقديس الفاعلية الشعرية يجب أيضاً أن يعاد وضعها في إرث الخطب في مديح الفنون والعلوم، الأمر الذي يمكن أن ينطبق على الخطابة، الزراعة، التاريخ، الموسيقا، الخ.

٧٢- من أجل تجنب كل خطأ في الفهم أقترح التمييز بين التاريخ الأدبي - دراسة الأدب من منظور تاريخي - وتاريخ الأدب - وهو الشكل الرومنسي للنظرية المجردة للفن.

٧٣- هكذا يقول شيلينغ : «التاريخ بوصفه كلية هو كشف تدريجي للمطلق» في :
(system des transzendentalen Idealismus, in schriften 1799- 1801, wissenschaftliche Buehgesellschaft, Darmstadt, 1976, p.603).

٧٤- انظر : Paul Veyne, Comment on écrit l'histoire, seuil, 1978, p.110 (note) et 113- 117.

في الكثير من النقاط ملاحظاتي لا تقوم إلا بتبني الأفكار التي دافع عنها Veyne ومن قبل Popper.

٧٥- K.R. Popper, Misère de l'historicisme, trad. fr. H. Rousseau, plon 1956,

- K.R. Popper, la société ouverte et ses ennemis, trad. fr. J.Bernard et Ph. Monod, seuil, 1977.

من أجل عرض مناسب للحالة الراهنة للنقاش، ارجع إلى هابرماس

- J. Habermas, logique des sciences sociales et autres essais, trad. fr. R.Rochlitz, PUF, 1987, p.7-59.

٧٦- E. Cassirer, Die logik der kultur wissenschaften, wissenschaftiche Buchgesellsehaft, Darmstadt, 1984, p.98.

٧٧- تكون هذه العلية متعالية حتى في أشكالها المحايثة في التاريخانية، على سبيل المثال في التصور الهيجلي للتاريخ بوصفه تحققاً ذاتياً للروح المطلق، تتحقق الروح حقاً في التاريخ، ولكن

من وراء ظهر البشر (انه خدعة العقل)، بتعبير اخر، إذا كانت القوانين الجدلية محايثة للتاريخ، فإن هذا لا يمنع التاريخ بوصفه كذلك أن يكون متعالياً على العلية الخبرية الوقائعية. وهكذا يوجد لدى هيجل تاريخان: التطور المحدد مفهومياً من جانب، وغبار الوقائع الخبرية من طرف آخر.

٧٨- لكونها التطوري تتميز التاريخانية بالطبع عن بعض التصورات الحتمية الراهنة التي تبحث بالأحرى عن قوانين تاريخية «بنيوية». (structurelles)، يفترض أنها تعمل كنماذج مجردة للوقائع التاريخية التي يمكن أن تتكرر. لا نناقش هذه التصورات هنا، لأنها تختلف جذرياً عن التاريخانية.

٧٩- ان واقع أن قانوناً علمياً يمكن أن يؤدي إلى توقع حدث خاص لا يتعارض مع فكرة بوبر (Popper) والقائلة بأن القوانين تكون دائماً شرطية ولكنها لا تصنع الوجود. إذا وجدت الشمس، فإنها ستنطفئ استناداً إلى القانون الفيزيائي موضوع البحث، ولكن واقع وجودها لا ينجم عن القانون (على أنه من الممكن ربطه بقوانين أخرى).

٨٠- J.G. Droysen, Historik: Vorlesung über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, d'après H.R. Jauss, AGeschichte der kunst und Historie", in liheraturgeschichte als Provokation der lilteratur- wisseschaft, suhrkamp Verlag, Francfort- sur- le- Main, 1974 p.208- 251

٨١- A.C.Danto, Analytical Philosophy of Historty (1965), repris dans narration and knowledge, Cloumbia Univ. Press, New York, 1984, p.143- 161.

٨٢- H.R.Jauss, (op. cit., p.220). Danto (op. cit., p.141)

دانتو من جانبه يذكّر بامتناع الفصل بين posthoc وproper hoc في السرد الذي يشهد «المسرود يصف ويشرح في آن معاً». ارجع أيضاً إلى الكتاب المذكور سابقاً لپول ڤين والذي يوسع بشكل مقنع قضية الصفة السردية بشكل أساسي للقول التاريخي.

٨٣- ان واقع ان شخوص السرد يكونون شخوصاً عيانية، أو على العكس أفراداً جماعيين أو مجردين لا يغير بالطبع في شيء الوضع الوصائي للرواية التاريخية.

القصة الوصائية العامية نفسها تعرف بالفعل هذه التمييزات. لا يعني هذا أن بناء أفراد جماعيين أو مجردين لا يطرح مسائل نوعية. هذه المسائل تكون حاسمة بقدر ما يكون مجاز الفرد أكثر استدعاء، كما هو الحال في النزعة العضوية (organicisme).

٨٤- قدمت نقدي للنظرية التاريخانية دون الرجوع إلى مسلمة الحرية الانسانية، لأنها تجعلنا نطرق جدلاً سحيق العمق (abyssal). على أنني على يقين أننا عندما نتكلم عن علية تاريخية، ينبغي أن ندخل فيها أيضاً النتائج الناجمة عن قرارات بشرية.

٨٥- J.Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterums, éd. W.Senff, weimar, 1964, p.7.

٨٦- ارجع إلى H.Jauss، مرجع مذكور ٢٢٦ -٢٢٢, p.

٨٧- H.U. Gumbrecht, "History of literature Fragment of a Vanished Totality", in NLH, vol. XVI, 3, 1985, p.469.

٨٨- Poétique, 47 a8- 9, trad. Dupont- Roc er Lallot, op.cit.

٨٩- المرجع نفسه، 15 - 14 a 49 , 13 a 49.

وفقاً للارسطالية يوجد تطور للتراجيديا في اتجاه طبيعتها : وعندما تبلغ هذه الطبيعة، وعندما تصير القوة فعلاً، تستقر التراجيديا .

٩٠- ارجع إلى كتاب أرسطو : Physique II, 1.192 b18 - .

٩١- قدمت تحليلاً أكثر تفصيلاً للتصور الارسطالي للشعر في كتاب :

- Qu' est -ce -qu' un genre littéraire? seuil, 1989, p.10 - 25

٩٢- وبالعكس يذكر نوڤاليس : الطبيعة هي فن :

«تمتلك الطبيعة غريزة فنية - وليس التمييز بين طبيعة وفن إذن إلا أقوال بلا قيمة» SCH, 111, 650 [554].

٩٣- ان نقد التحديدات الفلسفية المجردة موجودة على الدوام لدى كل المفكرين الذين سأقوم بتحليل أفكارهم وهكذا عند هيجل يكون التحديد التعريفي المجرد الأقل ضرورة؛ نعرف أن نيتشه لايني عن بيان التعارض بين تعقيد الحياة والتزمت الفلسفي؛ أما هيدجر سيشدد على عجز التحديدات المفهومية عن إدراك ماهية العمل الفني .

٩٤- ذكره: - C.Uhlig in "liherature as textual Palingenesis: On some principles of literary History", NLH, vol XVI, 3, 1985, p.492.

٩٥- بالنسبة للنصوص التي سبقت ارجع إلى :

- KA, XI, 6- 7, 8, 10, 14.

٩٦- المرجع نفسه .

٩٧- المرجع نفسه .

٩٨- المرجع نفسه .

٩٩- في موضوع هذه الأزمة، ارجع إلى الصفحات الختامية لبهلر :

- E.Behler "Friedrich Schlegel theorie der Universalpoesie", jahrbuch der deutschen schillergesellschaft 1 (1957), p.211- 252, repris dans Friedrich

Schlegel und die kunstheorie seiner zeit, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, p.194- 243.

١٠٠- ارجع إلى: KA , VI.

١٠١- في مقدمته لنص شليغل (KA, VI, XI- L) يلح ايخنر (H.Eichner) على واقع أن الأمر يتصل لمثال أول لتاريخ الأدب بالمعنى الحديث للكلمة. وذلك بشكل أساسي عندما وضع في حسابه البعد التطوري للأدب. في الواقع ليس المقصود مجرد وضع المنظور التطوري في الحساب، بل فعلاً نظرية تطورية، تحت شكل تاريخانية عضوانية (historicisme organiciste) من وجهة نظري، الجوانب الإيجابية حقاً لتاريخ الأدب تقع بالأحرى على امتداد دقة الفيلولوجيا لنصوص غير قديمة في الاهتمام الذي ظهر بموروث فني غير تقليدي (non canonique) (على سبيل المثال أعمال كامونس (Camoens) أو أيضاً شعر التروبادور التي أعاد اكتشافها فريدريك شليغل لسنوات عديدة قبل نشر المقتطفات الشهيرة لرنيوار Raynouard) كما في المحاولة لوضع وفهم كل موروث أزلي في أفقه التاريخي. مثل هذا التقدم تيسر بظهور الايديولوجيات التاريخانية؛ ولكن لا يبدو لي أن التمييز بين الظاهرتين أقل ضرورة.

١٠٢- ذكره ايخنر Eichner في مقدمته KA, VI, P.XL.

١٠٣- KA, I, 3.

١٠٤- KA, I, 274.

١٠٥-

- Entretiens sur la poésie, KA, II, 290 (trad. fr. lacoue- labarthe et Nancy, op. cit., p.295).

١٠٦- KA , I, 398.

١٠٧- Kant, werke, IX, p.33- 50.

١٠٨- "was heisst und zu welchem Ende studiert man universalgeschichte?" dans schiller, werke, II, op. cit., p.20- 21.

١٠٩- KA , I , 626 - 627.

١١٠- المرجع نفسه: ٦٢٩.

١١١- KA , I , 630- 631.

١١٢- W. Benjamin, Der Begriff der kunstkritik in der deutschen Romantik, suhrkamp verlag, Francfort sur - le Main, 1973, p.47.

١١٣- KA , II , 410.

١١٤- ٤١١ (المرجع نفسه).

١١٥- ان عملية انتقاء الأعمال وفقاً لأهميتها في العضوية الكلية للأدب تعاد في التقسيمات الفرعية حسب الجنس. هنا أيضاً ستحدد المقاربة التاريخانية التطور حسب الجنس في مجموعة أعمال قواعدية معبراً عن ماهية الجنس المعطى. وهكذا ستصير الأعمال الأدبية القواعدية تدريجياً ممثلة تاريخية لتعريفاتها حسب الجنس. هذا واضح تماماً عند لانسون (lanson) الذي في حديثه عن أناشيد رولان للقرن الوسيط الفرنسي، يبيع بشكل ما الفتيل: «الدورات (الملحمية) هي في جزء كبير منها وهمية: على النقد الأدبي أن يكسر الأطر حيث تخفي التفاهة المنتشرة الأعمال الكبرى. عندما كان يجب إخراج كل شيء إلى النور، ينبغي تمحيص كل شيء: ولكن على الهدف اليوم أن يدع تسع أعشار الأناشيد (chansons de geste) تعود بهدوء من جديد إلى النسيان المفيد الذي استقبل تسع أعشار التراجيديا. ينبغي لكل مزعج وكل غريب عن المألوف أن يموت من جديد: ويوسع بذلك على ما يستحق البقاء، و«قصيدة رولان» (chanson de Roland)، وقصيدتان أو ثلاث أخرى، دزينة من الأحداث تقتطف من مئات من القصائد والتي تكون الرابحة لأن تقوم وحدها بتمثيل الشعر الملحمي الفرنسي ويكون هو الرابح أيضاً

– (Histoire de la liltérature française, 14e éd., Hachelte 1920. p.45).

إن تاريخ الأدب عند لانسون لا يقوم على معرفة وقائع أدبية بمقدار ما يجب أن يكون معرفة روائع أدب الماضي القومي، كما أن تاريخ الأدب لدى شليفل هو رائعة الماضي الثقافي للبشرية.

١١٦- KA , XVIII , III , 477.

١١٧- KA , II , 140- 141.

١١٨- وكذلك شيلينغ في كتابه «فلسفة الفن»: «في داخل الفلسفة العامة تكون كل طاقة (potenz) فردية مطلقة بذاتها وعلى الأقل عنصراً من الكل. كل طاقة لا تكون عنصراً حقاً من الكل إلا بمقدار ما تكون الانعكاس الكامل، وتدمجه كلياً في ذاتها»

- Schelling, philosophie der kunst [1802- 1805], wissenschaftliche buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p.11).

١١٩- KA , II , 414.

١٢٠- KA , XI , 6.

١٢١- Iabarthe et Nancy, op. cit., p, 320 إلا أن شليغل في كتابه «تاريخ الأدب الأوروبي» يؤكد بأنه خلافاً للقصيدة الملحمية أو الدرامية تمتلك القصيدة الغنائية وحدة عضوية: «هذا الشكل المجزأ كلياً، القائم بشكل أساسي في ماهيته، هذا الغياب الكلي للوحدة، يشكل سمة مميزة للشعر الغنائي. الوحدة الغالبة فيه هي التجانس - لمقارنتها مع وحدة المعادن. إنها وحدة النغم.

[. . .]» (KA , XI , 63). إن الناقد الفذ الذي هو شليغل يدرك جيداً الفرق المهم في البنية بين الشعر السردي والدرامي من جهة، والشعر الغنائي من جهة أخرى. ولكن هذا الفرق ليس القرن بين بنيته عضوية ووحدة نغم: بل هو بالأحرى الفرق القائم على واقع أن الشعر السردي والدرامي شعر يقوم على المحاكاة، وليس هذا هو حال الأدب الغنائي التعبيري (poésie Lyrique d'expression). ارجع بهذا الخصوص إلى:

- Käte Hamburger, la logique des genres liltéraires, seuil, 1986.

١٢٢- p.102- 106.

يميز المؤلف بين التنظيم النصي للذاكرة وهي المكتبة المادية، والتنظيم اللغوي، داخل النص والذرائعي للذاكرة وهو تنظيم المكتبة التخيلية للبلاغة.

١٢٣- KA , III , 7.

ان شليغل باعتباره الفلسفة أداة (الأورغانون) الشعر يقلب تأكيد شيلينغ الذي في كتابه "Système de l'idéalisme Transcendantal (١٨٠١)" والقائل بأن الفن كان «الأداة الوحيدة الخالدة للفلسفة، مثلما هو وثيقتها» (schriften, 1799- 1801, wissenschaftliche Buch gesellschaft, Darmstadt, 1976, p.627).

هذا التمييز يكون المثال الممتاز «للنزاع القديم» (أفلاطون) بين الفلسفة والشعر الذي نجده ثانية في موقف هيجل حيال الرومنسية.

١٢٤- KA , II , 373.

١٢٥- Conclusion de l'essai sur Lessing, KA, II, 410-

١٢٦- ارجع إلى: KA , II , 413. التمييز بين Tendenz- Absicht يوجد في نص ٢٣٩ من Alhenaeum:

«إن حب الشعراء الاسكندرانيين والرومانيين لمادة وعرة وقليلة الشاعرية يقوم مع ذلك على مثل هذه الفكرة: يجب تحويل كل شيء إلى شعر؛ ليس أبداً كقصد للفنان، بل كنزعة تاريخية للأعمال [. . .]:

- KA, II, 205 trad fr. Lacoue- Labarthe et Nancy, op. cit., p.132.

١٢٧- Ideen, no 95, KA, II, 265 (trad. fr. lacoue labarthe et Nancy, op. cit., p.216.

وكذلك في نص "l'entretien sur la poésie"، حوار حول الشعر: «كل قصائد العصر القديم يرتبط بعضها بالآخر، تنمو عضوياً وتنتهي في تكوين كل. كل شيء مرتبط بشكل وثيق وفي كل نقطة تسود روح واحدة لا يختلف فيها سوى التعبير. ولهذا أليس صورة فارغة القول أن: «الشعر القديم هو شعر واحد، متكامل ويمتنع على التقسيم».

(KA, II, 313 [trad. fr. lacoue- labarthe et Naney, op. cit., p.312]).

١٢٨- المرجع نفسه.

١٢٩- KA , XI , 5.

١٣٠- KA , II , 410- 411.

١٣١- KA , I , 231.

١٣٢- المرجع نفسه ٢٢٨.

١٣٣- المرجع نفسه ٢٣٢.

١٣٤- KA , IX , 155.

١٣٥- ارجع بهذا الخصوص إلى هو هندال:

- P.U. Hohendahl (éd.), Geschichte der deutschen liheraturkritik, Metzeler Verlag, Stuttgart, 1985, p.19 et132.

١٣٦- أرقام أعطاها وولف ليبنيز:

- W.Lepenies, Des Ende der Naturgeschiehte, Hanser Verlag, Munich, 1976, p.23.

١٣٧- Hohendahl, op. cit., p.81.

١٣٨- خلال النصف الثاني للقرن الثامن عشر شكل نشر الكتب في إلمانيا إحدى الفاعليات الصناعية الأكثر أهمية من زواية رأس المال المستثمر.

١٣٩- هكذا سيبريان Cyprien في الرسالة إلى دوناتوم "Epistula ad Donatum": أشح بنظرك عن هنا (ألعاب الـgladiateurs التي أدانها سيبريان)، نحو الأثر الذي لا يقل إيلاماً الصادر عن مشهد مختلف تماماً. في المسارح أيضاً ما تراه يسبب لك الألم والخجل. إن Cothurne المأساوي يعرض في القصائد مساوئ قديمة. الرعب القديم للاغتيالات بين الأقارب والسفاح تكرر بفعل حقيقي، كي لا ينتقل خلال العصور ما كان يرتكب في الماضي. ان مشاهدي كل عصر يشار إليهم هكذا أن ما حدث من قبل يمكن أن يحدث من جديد.

١٤٠- H.R. Jauss, "Schlegel und Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes" in litteratur geschichte als provokation der litteratur wissenschaft, op. cit., p.67- 106.

١٤١- انظر على سبيل المثال إلى المقدمة (١٧٩٧) لكتاب Die Griechen und Römer (حيث يأخذ شليغل الكلمة الشيلرية «عاطفي»): ان العناصر المميزة للشعر العاطفي هي الاهتمام

الذي تعيره لتحقيق المثالي، التفكر حول العلاقة بين المثالي والواقع، وأيضا علاقته بشيء فردي للتخيل المثالي للموضوع الشعري» (KA, I, 211).

١٤٢- المرجع نفسه، p.255.

١٤٣- المرجع نفسه، p.253.

١٤٤- Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in Werke II, op. cit., p.584 (trad. fr., Poésie naïve et la poésie sentimentale, éd. bilingue Aubier- Montaigne, 1974, p.231).

١٤٥- المرجع نفسه، p.585.

١٤٦- الفكرة ليست غائبة كلياً عند شيلر، لأنه في «الرسائل حول التربية الجمالية للبشرية» يميز ثلاث فترات (drei momente) في تطور البشرية: الفترة الفيزيقية، الفترة الجمالية، والفترة الأخلاقية. إلا أن الفترتين الاخيرتين لا تشكلان فترات تاريخية حقيقية، بل معاني وحسب: الجميل (الفترة الجمالية)، والخير (الفترة الأخلاقية) لا يمكنهما إطلاقاً التجسد في الواقع. هذا الفصل، من إلهام كانطي، بين الحدثي (Phénoménal) والجوهري (nouménal) تعارضان تطور جدلية تاريخية، أيا ما كان غموض بعض الأفكار التي يؤكدها شيلر.

١٤٧- KA, I, 214.

١٤٨- ارجع إلى: "Herders Humanitätsbriefe" KA, II, 49 -

١٤٩- المرجع المذكور، p.554.

١٥٠- المرجع المذكور، p.558.

١٥١- KA , I , 273.

١٥٢- المرجع المذكور، p.514.

١٥٣- KA , I , 207.

١٥٤- المرجع المذكور، p.219.

١٥٥- المرجع المذكور، p.224.

١٥٦- KA , XVIII , V , 421.

١٥٧- المرجع المذكور، 72 , VIII.

١٥٨- دراسة جيرار جونيت:

- G.Genette, Introduction à l'architexte, seuil, 1979, (repris dans "théorie des genres", coll. Points, seuit, 1986).

يعيد صياغة الجدل.

١٥٩- KA . XVIII , IV , 439:

«ملحمة = كيميائي؛ شعر غنائي = ميكانيكي؛ دراما = عضوي. الشعر القديم يبدأ في الوسط». أو أيضاً في 500 ,IV الذي يقترح ثلاثية: «ملحمة = معنى؛ شعر غنائي = بدائي؛ تراجيديا = منهجي؛ كوميديا = مطلق: ثلاثية مجردة.»

١٦٠- KA , XI , 12.

١٦١- KA , II , 305 (trad. fr. lacoue- labarthe et Nancy, op. cit., p.308). -

١٦٢- المرجع نفسه، 305 ,306 ,(trad. fr. op. cit., p.308, 309)

١٦٣- KA , III , 58

١٦٤- KA , XI , 83.

١٦٥- SCH , II , 589- 590.

١٦٦- KA , I , 5- 15.

١٦٧- KA , XI , 30- 31.

١٦٨- KA , II , 291.

١٦٩- المرجع نفسه، 154 (trad. fr. op. cit., 88).

١٧٠- KA , XVI , 134 (V , 587).

١٧١- KA , I , 308.

١٧٢- KA, II, 158 (lyceum - Fragment91) (trad. fr., op. cit., p.92). -

١٧٣- مقدمة لـ: KA, IV, P.XIII.

١٧٤- جزئياً وحسب، لأن شليغل منذ studium- Aufsatz كان قد عرف الشعر الحديث بخضوعه لغايات تعطيها ملكة الفهم، أي عرفه ببعد معرفي. وقد سمى هذا الفن: darstellende Kunst، «فن يعرض» وجعل منه فناً معارضاً لفن الجميل (ارجع إلى: KA, I, ٢٤٢- ٢٤٣).

١٧٥- KA, XVI, 85 (V, 5).

١٧٦- المرجع نفسه، 84 (V, 24).

١٧٧- KA, II, 252 (Athenäum - Fragment) trad. fr., op. cit., p.174. -

الفصل الثالث

نظام الفن

١- G.W. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, in werke in 20 - Bänden, suhrkomp verlag, Francfort - sur - le - Main, 1970, t. 13- 15 (désormais a ES, suivi du tome et de la page).

ان النص الذي أستند إليه موجود في الطبعة الثانية (1842). المعدلة بالنسبة للطبعة الأولى (1835) التي ترجمها إلى الفرنسية جانكليفيتش. عندما ألجأ إلى هذه الترجمة، أقتطفت النص بالاستناد إلى الطبعة في أربعة مجلدات:

- Hegel, Esthétique, coll. Champs, Flammarion, 1979.

في هذه الحالة أشير بين هلالين وبعد مراجع النص الألماني، المجلد والصفحة في ترجمة جانكليفيتش.

٢- F.W.J. schelling, system des transzendentalen Idealismus, in Schriften 1779- 1801, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975, p.625.

٣- المرجع نفسه p.627.

٤- ترجمة Lacoue- Labrthe et Nancy op. cit., p.54

٥- Dieter jähnig, schelling. Die Kunst in der Philosophie, Neske Verlag, pfullingen, 1966, t.1, p.9- 19.

٦- المرجع المذكور، p.629.

٧- F.W.J. Schelling, philosophie der kunst, réédition de l'édition de 1859, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p.5.

٨- المرجع نفسه p.9.

٩- المرجع نفسه p.13.

١٠- المرجع نفسه.

١١- المرجع نفسه p.31.

١٢- المرجع نفسه p.387.

١٣- المرجع نفسه.

١٤- المرجع نفسه.

١٥- من أجل بيان موقع الفن في فلسفة شيلينغ ارجع إلى:

- Dieter jähnig, op. cit., surtout tome2, Die wahrheits funktion der kunst,

ومن أجل عرض عام لفلسفة شيلينغ ارجع إلى:

- Z.F. Marquet, liberté et existence, Etude sur la formation de la philosophie de Schelling, Gallimard, 1973.

١٦- نعرف، على سبيل المثال أن البعد التاريخي عند شيلينغ بعدٌ ثانوي، في مرحلة الفلسفة المتعالية كما في مرحلة فلسفة الهوية. وهكذا فالتعارضات الآنية في فلسفة الفن philosophie der kunst ليست إلا تعارضات صورية (المرجع المذكور p.16) وبالتالي لا تبلغ وضع التمييزات بين الفنون المختلفة فقط في حوالي ١٨٠٩ (أي بدءاً من مؤلفه:

(Über das wesen der menschlichen Freiheit) سيدخل البعد التاريخي كفئة فلسفية لاهوتية أساسية، ولكن لن يهتم بعد ذلك بالفن: مثل هذا لا يدهش لأن التاريخ في نظره ليس كما هو عند هيجل أي التحقق الذاتي للعقل ولكن بالقدر ذاته انهياره (بالشر). أما سولجر Solger، على الرغم من تأكيده أن «المعنى (Idée) يتجسد على الدوام بشكل تاريخي»

- Solger, vorlesungen über Ästhetik [1819] wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, p.120.

ان استنتاجه المنهجي للفن لا يرجع أبداً إلى البعد التاريخي.

١٧- Hegel, Enzyelopädie der philosophischen wissenschaften im Grundriss (éd. de 1830), F.Meiner verlag, Hambourg, 1969, 556, trad. fr. Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé, trad. M. de Gandillac, Gallimard, 1970 (abrégé désormais Enz., suivi du numéro du paragraphe)

ارجع أيضاً إلى شروحات:

- Rüdiger Bubner, "Hegel's Aesthetics: yesterday and Today" in Art and logic in Hegel's philosophy, Harvester Press, Sussex, 1980, p.31.

«يرى هيجل لا يمكن أن يصبر موضوعاً جمالياً [...] إلا ما يمكن ترجمته في فكرة فلسفية أصيلة».

١٨- مفروغ منه أن هيجل يستعمل مفهوم «الرمز» بمعنى غير المعنى المعطى له من الرومنسية ومن غوته: بالنسبة لهذا الأخير، على سبيل المثال، الرمز هو بالضبط تجسد الروحي في المحسوس، وتألفهما الحميم، بينما يتضمن الرمز لدى هيجل خارجية بين الدال المحسوس ومدلوله الروحي، أي يقابل ما يدعوه الارث الرومنسي تمثيل (Allégorie)، والتعارض بين هيجل ومن أتى قبله هو إذن بشكل أساسي تعارض اصطلاحي.

١٩- Enz، موسوعة العلوم الفلسفية، 131 §.

٢٠- ان الدور الأساسي الذي يؤديه الوعي الفني هذا التعبير عن الواقع المحسوس الذي يحققه الجميل يشرح لماذا لا يمكن للجمال الطبيعي أن يلعب إلا دوراً ثانوياً عند هيجل: إن جمالات الطبيعة ليست نتاجات واعية للروح، وليست إذن إلا تجسيدات ناقصة جداً للروح. ومن جراء هذا، «أي نتاج روحي يفضل كل نتاج طبيعي». ES, I, 49.

٢١- ES , I , 62.

٢٢- ES , I , 22.

٢٣- ES , I , 20 - 21.

٢٤- الإلهي في كليته يكون بلا صورة (bildlos)

ارجع إلى: ES , I , 230.

٢٥- ES , I , 229 - 315.

٢٦- ES , I , 230 و "weltliches Dasein".

٢٧- ES , I , 267 , 285.

٢٨- ES , I , 285.

٢٩- المرجع نفسه.

٣٠- المرجع نفسه I , 301.

٣١- ES , I , 23.

٣٢- Enz , Introduction § 3.

٣٣- l'esprit du christianisme et son destin, trad. fr. j.Martin, Vrin, 1967, p.16.

٣٤- عن كتابات الشباب لهيجل ارجع إلى ج. تامينيو:

- Z. Taminiaux, "la pensée esthétique du jeune Hegel", Revue philosophique de louvain, 57, 1958, p.222- 250, et R.legros, le jeune Hegel et la naissance de la pensée romantique, Ousia, Bruxelles, 1980.

٣٥- phänomenologie des Geistes, éd Hoffmeister, Meiner Verlag, Hambourg, 1952, p.473- 520.

ارجع أيضاً إلى ج. هيبوليت:

- Z. Hyppolite, Genèse et structure de la phénomènolosie de l'esprit de Hegel, Aubier, 1946, p.521.

٣٦- المرجع نفسه، p.485.

٣٧- phänomenolosie, p.523.

٣٨- G.W.F. Hegel, "Fragment de système de 1800" dans Hegel, werke, I, op. cit., p.422- 423.

٣٩- توجد ثلاث طبعات لموجز الانسيكلوبيديا، نشره هيجل نفسه (١٨١٧، ١٨٢٧، ١٨٣٠) مع تعديلات هامة من طبعة إلى أخرى على أنها لا تخص مسألة العلاقات بين الفن، والدين والفلسفة. الطبعة المعادة بشكل شائع هي الطبعة الثالثة، ولكن نجد نسخة مصورة لطبعة ١٨١٧ في zubiläumsgabe لأعمال هيجل من عمل كلوكنر Glockner (١٩٢٧). اقتطفت دائماً من طبعة ١٨٣٠.

٤٠- Enz., § 562.

٤١- ارجع إلى: Enz, § 554 : ان الروح المطلق هوية توجد دائماً في ذاتها مثلما هي هوية تعود وتعاد إلى ذاتها [...] ينبع النظر إلى الدين، أي الأسلوب الذي نشير فيه إلى هذا المجال العلوي بمجمله، بوصفه ينبعث من الذات ويوجد فيها مثلما ينبعث موضوعياً من الروح المطلق، الذي بصفته مطلقاً يكون في "communion".

٤٢- Hegel, Introduction à la philosophie de l'Histoire, p.34.

٤٣- ES, I, 21 (trad. fr. , I, 32- 33).

٤٤- Israel Knox, The Aesthic theories of. Kant, Hegel and Schopenhauer, Hamilton Press, New jersey, 1936,

يلاحظ بهذا الخصوص أن قضية نهاية الفن مرتبطة مباشرة بالوظيفة النظرية التي يمنحها إياها هيجل: [...] الفن هو وحسب التعبير المحسوس عن المعنى - تعبيره الأول. ذلك هو مجدها، ولكن أيضاً مأساته.

ولئن كانت مراميه ليست مرامي الفلسفة - المطلق، الحقيقة-، ولئن كان ينتمي إلى مجال أونطولوجي ومعرفي أدنى منزلة، قد يمكن إنقاذه، لأنه يضطلع بوظيفة دائمة. ولكن لكون وظيفته ميتافيزيقية، ولأنه يبتغي جعل الروح في منال الحواس فإن دوره التاريخي- الثقافي يكون قد أنجز (p.97- 99).

٤٥- Es, I, 25: "unmiltelbarer GenuB".

٤٦- المرجع نفسه، (الترجمة الفرنسية I, 34).

٤٧- المرجع نفسه، 26.

٤٨- المرجع نفسه.

٤٩- المرجع نفسه ، 91 (الترجمة الفرنسية I, 96 -97).

٥٠- المرجع نفسه، 43.

٥١- Enz., § 562.

٥٢- هذا الارتباك كان من قبل ارتباك كانط (ارجع إلى الفصل الأول) وحدهما اللاعقلانيان شوبنهور ونيتشه كان لهما موقفاً إيجابياً إزاء هذا الفن الممتنع على كل ترجمة تمثيلية.

٥٣- Es, III, 262 (trad. fr., III, 20).

٥٤- Es, II, 262- 263 (trad. fr., III, 20).

٥٥- الموصوفة أحياناً بكونها "nur historisch" («تاريخية وحسب»). ارجع، على سبيل المثال إلى: Es, II, 360.

٥٦- Es, II, 448 (trad. fr., III, 194).

٥٧- المرجع نفسه.

٥٨- Es, III, 20 (trad. fr., III, 220).

٥٩- المرجع نفسه، 20- 21 (trad. fr., III, 220).

٦٠- المرجع نفسه، 19.

٦١- المرجع نفسه، 19- 20.

٦٢- قد نخال أن الموسيقا هي الفن الأكثر جوانية، ولأنها تتحقق في الزمنية المجردة الخالصة، فانها تلتقي مع الماهية (المجردة) للذاتية (الوجدان)، الزمان، ولكن بمقارنتها بالشعر تفتقر جوانية الموسيقا تفتقر إلى تحديدات ملموسة. لمزيد من التفصيل المتصل بالمفهوم الهيجلي للموسيقا، ارجع إلى الصفحات 213- 215.

٦٣- ارجع إلى: 485- 545. بالإضافة إلى سفر الرمزية الواعية والرمزية اللاواعية يقر هيجل أيضاً بوجود رمزية للسامي، تمثله بشكل أساسي بالحلولية والصوفية (المسيحية والهندية والاسلامية)، كما في الدين اليهودي، وتتصف، إما باختفاء الخصوصيات المحسوسة في المطلق (على سبيل المثال في ..panth الهندية)، وإما بتمجيد المطلق وإعدام العالم المتناهي (الشعر اليهودي).

٦٤- ينبغي إضافة أن الهرم ليس عاجزاً عن تمثيل الجوانية التي تسكنه وحسب، بل أيضاً أن هذه الجوانية نفسها ليست جوانية النفس الحية بل جوانية الموت. ارجع إلى:

phénoménologie, p.486 er ES, I, 459- 460.

٦٥- هكذا تماثيل ميمنون العملاقة لا مينوفيس الثالث بالقرب من طيبة تكون «بلا حركة، الذراعان ملتصقان بالجسد، القدمان مربوطان ببعضهما، مستقيمة، بلا حياة» (ES, II, 462).

٦٦- ES, II, III (tra. fr, II, 243).

٦٧- ES, II, 140.

٦٨- يرى هيجل مؤشر هذا التحول في داخل الفن ذاته: التماثيل المنحوتة والصور المرسومة للمسيح تصنع دون أي انتباه للجمال ولا تتراجع ولا أمام قبح الاحتضار المؤلم. ذلك أن المضمون الروحي انفصل عن الصورة المحسوسة التي تصير حيادية تماماً.

٦٩- ارجع إلى: Es,III, Sommaire: 3e partie: le système des arts; 3e section: les arts romantiques; 1er chap.: la peinture; 2e chap.: la musique 3e chap.: la poésie.

٧٠- Es, III (trad. fr., IV. 9).

٧١- Es, III (trad. fr., IV, 15- 16).

٧٢- Es, I, 114- 115.

٧٣- Es, I, 115.

٧٤- Es, I, 104, Es, II, 245- 246.

٧٥- Es, I, 103.

٧٦- S.Bungay, Beauty and Truth, A study of Hegel Aesthetics, Oxford University Press, Oxford, 1984, P.53- 54.

٧٧- نعرف الموقف المزدوج لهيجل إزاء الفن الساخر، فئة يعتبرها رومنسية بشكل نموذجي، ولكن تصوره للكوميديا كانحلال ذاتي للفن (بوصفه تمثيلاً جوهرياً) مدين بالشيء الكثير لهذا النوع من الفن.

إن المؤلفين المرتبطين بالمثالية الموضوعية واللذين استخلصا الفائدة الأكبر من فئة الفن الساخر هما سولجر (solger) مرجع مذكور، وفيما بعد كارل روزنكرانز:

- K.Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, (1853), wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973.

روزنكرانز هو المؤلف الوحيد في تلك الفترة (على حد معرفتي على الأقل) الذي ينطلق من واقع أنه بقدر ما ترجع الفئات الجمالية إلى قيم، فإن التحديدات السلبية تشكل بالقدر ذاته جزءاً كما هي التحديدات الإيجابية، يعني هذا ضمنياً بالطبع أنه لا يمكن تعريف الفن بفئة الجميل.

٧٨- Es, II, 254 (trad. fr., III, 13).

٧٩- P.Kristeller, "The Modern system of the Arts", in journal of the History of Ideas, 12 (1951), p. 496- 527 er 13 (1952), p.17- 46.

٨٠- لابد بالطبع من مزيد من الدقة. رأينا في (الفينومينولوجيا) أن الرقص كان يمتلك وضع فن قواعدي: وكان في مركز واحدة من الفئات الثلاث الأساسية للعمل الفني، فئة العمل الفني الحي (فئة لم تعد توجد في كتاب الجماليات).

٨١- ان التقابل الذي يضعه هيجل بين الفنون وأشكال الفن. انتقدت في وقت مبكر جداً، وبشكل خاص من قبل كريستيان هرمان ڤيس (Ch.Hermann) في عرض لكتاب الجماليات في:
- Hallische jahrbücher für wissenschaft und kritik, 1er sept., 1838, p.1695.

فهو يعتقد ان التقابل بين الصعيدين يفتقر إلى التماسك (haltlos) وتعسفي (willkürlich).

٨٢- Es, III, 233.

٨٣- Es, II, 246 (trad. fr., III, 6).

٨٤- Es, II, 267 (trad. fr., III, 26).

٨٥- Es, III, 331.

٨٦- Es, III, 137 (trad. fr., III, 324).

٨٧- Es, III, 136 (trad. fr., III, 323).

٨٨- Es, III, 142.

٨٩- Es, III, 148- 149.

٩٠- نظراً لكون هيجل، خلافاً لمقتضيات نظامه، يصل إلى إنكار أي محتوى في الموسيقا، يبين أن ذهنه النظامي لا يكفه عن رؤية الواقع، على الأقل، إذا كان ستراڤينسكي مصيباً عندما يقول: «أرى أن الموسيقا، بماهيتها، عاجزة عن التعبير عن أي شيء: عاطفة، موقف، حالة نفسية، ظاهرة طبيعية...» (ذكرها فرنسوا إسقال:
- F.Escal, Contrepoints, Musique et littérature, Méridiens klincksieck, 1990, p.16).

تأكيد ستراڤينسكي هو بلا ريب حكم قاطع، ولكن الموسيقا ليست بالتأكيد نظاماً تفسيرياً، بالمعنى الذي يفهمه هيجل من أجل نقاش دقيق وعالم للعلاقات بين الموسيقا والدلالة ارجع إلى: F.Escal, op. cit., p.105, 599 يبين المؤلف بشكل خاص أن قضية ستراڤينسكي ينبغي إرهافها في ضوء المعاني التعبيرية التي يمتنع إنكارها (تاريخياً ثابتة بدرجة أكبر أو أصغر) يدخلها السياق الثقافي للممارسة الموسيقية.

٩١- Es, II, 273.

٩٢- Es, II, 303.

٩٣- Es, II, 297 (trad. fr., III, 53).

٩٤- Es, II, 299.

٩٥- Es, III, 235 (trad. fr., IV, 18).

٩٦- Es, III, 229- 230 (trad. fr., IV, 13).

٩٧- Es, III, 235 (trad. fr., IV, 18).

٩٨- Es, III, 232- 233 (trad. fr., IV, 16).

٩٩- Es, III, 229 (trad. fr., IV, 13).

١٠٠- المرجع نفسه.

١٠١- المرجع نفسه.

١٠٢- Es, 230- 231 (trad. fr., IV, 14).

١٠٣- Es, III, 229 (trad. fr., IV, 13).

١٠٤- Es, III, 235 (trad. fr., IV, 18).

١٠٥- Es, III, 224 (trad. fr., IV, 8-9).

١٠٦- Es, III, 321 (trad. fr., IV, 93).

١٠٧- Es, III, 474 (trad. fr., IV, 224).

١٠٨- Es, II, 256- 257.

١٠٩- لقد عرضت نظرية الأجناس لدى هيجل في كتاب:

Qu' est- ce qu' un genre littéraire? op. cit., p.36- 47.

وأقتصر هنا إذن على تذكير موجز بمسائله الأساسية.

١١٠- Es, III, 321.

١١١- Es, III, 330- 332 (trad. fr., IV, 101- 102).

١١٢- Es, III, 155- 156 (trad. fr., III, 394).

١١٣- ارجع إلى: G.Genette, op. cit., p.36- 41.

١١٤- في الترجمة الفرنسية لكتاب (الجماليات) اللفظة نفسها -«دراما»- تشير حسب السياق إلى الشعر الدرامي أو الجنس الفرعي للدراما.

١١٥- كالكثير من التصورات المفهومية لدى هيجل التي تخص تطور الفنون، تشكل هذه القضية جزءاً من الأقوال الشائعة في عصره ونجدها بشكل خاص عند شيلينغ، philosophie der kunst، p.364، وعند سولجر، Vorlesungen über Ästhetik، p.176.

١١٦- Es, III, 531- 533 (trad. fr. IV, 270- 273).

الفصل الرابع

رؤية وجدية أم تخيل كوني؟

١- ارجع بهذا الخصوص إلى جورج سالا كواردا:

- jörg Salaquarda, "Schopenhauers EinftuB auf Nietzsches "Antichrist", in Schopenhauer, éd. J.Salaquarda, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985.

يؤكد هيدجر خلافاً لذلك الاستقلال التام في كتابات النضج لدى نيتشه عن شوبنهور، ربما لأن هذا الأخير هو أحد أجداده الذي يرفض الاعتراف بهم. ارجع إلى:

- M. Hcidegger, Nietzsche, I, Gallimard, 1971, p.39, 63, 102, 105.

٢- ارجع إلى:

- Arnold Gehlen, "Die Resultate Schopenhauers", in Theorie der willensfreiheit und frühe philosophische Schriften, luchterhand Verlag, Neuwied et Berlin, 1965, p.312- 338.

٣- A. Schopenhauer, le Monde comme Volonté et comme Représentation, trad. Burdeau, revue par R.Roos, Paris, PUF, 1966 p.1182 (abrégé désormais MVR, suivi du numéro de la page), A.Schopenhauer, Die welt als wille und vorstellung, t.II, Cottaverlag, stuttgat, 1961, p.567 (abrégé désormais wwv, suivi de l'indication du tome et de la page).

٤- MVR, 1181 (WWV, II, 567).

٥- MVR, 1183 (WWV, II, 568- 569).

٦- Fr. Nietzsche, "De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie" (Seconde considération intempestive), Garnier-Flammarion, 1988, p.162 (trad. revue).

باستثناء تأشيرات مخالفة، أذكر نصوص نيتشه بالرجوع إلى الأعمال الفلسفية الكاملة

- Oeuvres philosophiques complètes, Gallimard, 1967, trad. fr. de

F.Nietzsche, Werke, kritische Gesamtausgabe, G.Colli et M.Montinarit, Berlin, New york, Walter de Gruyter, 1967.

في حالة أعمال الحكم (oeuvres d'aphorismes) عند أول ظهور لعمل معطى أشير بين هلالين إلى جزء الأعمال الكاملة (OC) حيث توجد المجموعة. أما الحكم الأخرى من العمل ذاته لن تذكر إلا بعنوان المجموعة ورقمها الترتيبي (على سبيل المثال I, aphorisme, 20 Humain (MA, I, 20 = trop humain المقتطفات المنشورة بعد الوفاة تعرف بجزء الأعمال الكاملة يتبعه برقم الحكمة. الأعمال الأخرى يشار إليها بالجزء من الأعمال الكاملة، يتبعه رقم الصفحة.

٧- المرجع نفسه، 174.

٨- المرجع نفسه، 77.

٩- المرجع نفسه، 159.

١٠- وفقاً لما كتبه مارتان سيل:

- Martin Seel, Die kunst der Entzweiung, Suhrkamp Verlag, Francfort - sur - le - Main, 1985, p.47.

تميل الجماليات الصادرة عن الرومنسية لإقامة التعارض بين الفن والعقل، أكان ذلك بالمبالغة الايجابية (الفن هو الكمال النهائي للعقل)، أم بمبالغة مانعة (الفن لايطاله العقل). يدخل موقف شوبنهور في الفئة الثانية. أضيف أن الفن عندما يفلت من مقولات العقل فما ذلك إلا أسلوب آخر في تجاوزه.

١١- ذكر من قبل فيلونينكو:

- A. Philonenko, Schopenhauer, Vrin, 1980, p.115.

١٢- العالم إرادتي وامتثالي: (MVR, 1107 (WWV, II, 488 -

١٣- العالم إرادتي وامتثالي: (MVR, 1414 (WWV, II, 821 -

١٤- العالم إرادتي وامتثالي: (MVR, 76 (WWV, I, 74 -

١٥- العالم إرادتي وامتثالي: (MVR, 89 (WWV, I, 100 -

١٦- العالم إرادتي وامتثالي: (MVR, 67 (WWV, I, 75 -

١٧- ذكره فيلونينكو، مرجع مذكور، p.177.

١٨- . . . . : (MVR, 201 (WW, I, 225 -

١٩- . . . . : (MVR, 230 (WWV, I, 256 -

٢٠- . . . . : (MVR; 55- 56 (WWV, I, 63- 64 -

٢١- . . . . : MVR, 231 (WWV, I, 257) -

٢٢- . . . . : MVR, 219 (WWV, I, 245) -

٢٣- . . . . : MVR, 220 (WWV, I, 246) -

٢٤- . . . . : MVR, 256 (WWV, I, 252) -

٢٥- . . . . : MVR, 1091 (WWV, II, 471) -

٢٦- حول هذه النقطة انفصل عن كليمان روسيه في كتابه :

- Clément Rosset, l'esthétique de Schopenhauer, PUF, 1969.

حيث يطابق بين الإرادة والعالم، أي انه يجعل مقولات الإرادة في ذاتها، والأفكار وعالم الظواهر تصطدم لكي يسلم بوجود «رائد مجهول»، حس سابق للإرادة، الماهية النهائية للوجود، ان الحل الذي يقدمه روسي يفسح المجال لحل بعض تناقضات كتاب شوبنهور «العالم إرادتي وامتثالي» ولكنه يجعل شوبنهور يقول عكس ما يقوله فعلياً.

٢٧- ارجع إلى: J.S.Clegg, "logical Mysticism and the Cultural setting -
of wittgenstein' s Tractatus", in Schopenhauer jahrbuch, 59, Francfort - sur - le - Main, 1978, p.29- 47.

٢٨- . . . . : MVR, 235 (WWV, I, 261) -

٢٩- . . . . : MVR, 239 (WWV, I, 265) -

٣٠- . . . . : MVR, 240 (WWV, I, 266) -

٣١- . . . . : MVR, 1104 (WWV, II, 484- 485) -

٣٢- . . . . : MVR, 1140 (WWV, II, 524) -

٣٣- . . . . : MVR, 270- 272 (WWV, I, 298- 299) -

٣٤- . . . . : MVR, 272 (WWV, I, 299) -

٣٥- . . . . : MVR, 271 (WWV, I, 298) -

٣٦- . . . . : MVR, 277 (WWV, I, 305) -

٣٧- . . . . : MVR, 271 (WWV, I, 298) -

٣٨- . . . . : MVR, 1106 (WWV, II, 487) -

٣٩- . . . . : MVR, 311- 312 (WWV, I, 340) -

٤٠- . . . . : MVR, 327 (WWV, I, 357) -

٤١- . . . . ibid -

٤٢- .... ibid -

٤٣- .... : (MVR, 328 (WWV, I, 358 -

٤٤- كليمان روسيه في المرجع المذكور سابقاً في تحليله المكثف تسلط الضوء على الصفة المفارقة للموسيقا لدى شوبنهور، ويقترح - كما رأينا ذلك - إرجاعها لا إلى الإرادة بل إلى ما «قبل» الإرادة، «الرائد مجهول». ولكن شوبنهور لا يقبل بما يتجاوز الإرادة، وهو يؤكد أن وضع الموسيقا يوازي وضع المعاني.

٤٥- .... : (MVR, 329 (WWV, I, 359 -

٤٦- .... : (MVR, 1198 (WWV, II, 584 -

٤٧- .... : (MVR, 334- 335 (WWV, I, 365 -

٤٨- ارجع إلى: .Ulrich Pothast Die eigentlich metaphysiche Tätigkeit -
über schopenhauers Ästhetik und ihre Amwendung dureh samuel Beckett, Main, 1982, p.101- 103.

٤٩- .... : (MVR, 329 (WWV, I, 359 -

٥٠- .... : (MVR, 338 (WWV, I, 364 -

٥١- .... : (MVR, 329 (WWV, I, 359 -

ان روسيه في المرجع المذكور سابقاً يقترح إرجاع الموسيقا إلى ما يتجاوز الإرادة من أجل اجتناب هذه التناقضات.

٥٢- ارجع إلى: .... (MVR, 329 (WWV, I, 257 -

حيث ذكر أن موضوع معرفة المعاني «مسألة ماذا وحسب»

(einzig und allein das was).

٥٣- .... : (MVR, 1138 (WWV, II, 522 -

٥٤- .... : (MVR, 1139 (WWV, II, 522 -

٥٥- .... : (MVR, 1139 (WWV, II, 523 -

٥٦- .... : (MVR, 1089 (WWV, II, 469 -

٥٧- .... : (MVR, 1138 (WWV, II, 521 -

٥٨- .... : (MVR, 1171- 1172 (WWV, II, 556- 557 -

٥٩- .... : (MVR, 1172 (WWV, II, 557 -

٦٠- .... : (MVR, 1173- 1174 (WWV, II, 559 -

٦١- . . . . : MVR, 1150 (WWV, II, 534) -

٦٢- . . . . : MVR, 1151 (WWV, II, 534) -

٦٣- . . . . : MVR, 1154 (WWV, II, 538) -

٦٤- . . . . : MVR, 1169 (WWV, II, 553) -

٦٥- . . . . : MVR, 323 (WWV, I, 353) -

٦٦- . . . . : MVR, 341 (WWV, I, 327) -

٦٧- . . . . : MVR, 1198- 1199 (WWV, II, 585) -

٦٨- . . . . : MVR, 1198 (WWV, II, 585) -

٦٩- ارجع إلى كليمان روسيه، المرجع المذكور p.110- 117 لآراء تذهب في الاتجاه نفسه.

٧٠- Nietzsche, la naissance de la tragédie, (NT), co, I, 1,153. -

٧١- karl Jaspers, Nietzsche, coll. Tell, Gallimard, 1986, p.18. -

٧٢- تلك هي إحدى القضايا المركزية لدى روديجر غريم:

- Rüdiger H.Grimm, Nietzsche' s Theory of knowledge, Walter de Gruyter, Berlin - New - york, 1977.

٧٣- J.Garnier, le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche, seuil, 1966. -

٧٤- Grimm, op. cit., p.46. -

«لا يوجد إلا تفسيرات، وهذه القضية نفسها هي تفسير».

٧٥- E.Fink, la philosophie de Nietzsche, Minuit, 1965, p.45. -

٧٦- K.Joël, Nietzsche und die Romantik, Verlag Eugen Diedrich, Iéna et leipzig, 1905. -

٧٧- Richard Wagner à Bayreuth (WB), OC, II, 2, 101. -

٧٨- . . . . ibid., 116 -

٧٩- . . . . ibid., 114 -

٨٠- . . . . ibid., 114- 115 -

٨١- . . . . ibid., 120 -

٨٢- ارجع إلى joël، المرجع المذكور

٨٣- . . . . - ibid., 147

٨٤- . . . . - ibid., 131

٨٥- . . . . - Fink, op. cit., p.26

٨٦- . . . . . . - NT, 110 . . . (Naissanee de la Tragédie)

٨٧- . . . . - NT, 45

٨٨- . . . . - ibid.

٨٩- . . . . - ibid., 46

٩٠- . . . . - ibid., 58

٩١- . . . . - ibid., 77

٩٢- . . . . - ibid., 40

٩٣- . . . . - ibid., 58

٩٤- . . . . - ibid., 59

٩٥- . . . . - ibid., 58

٩٦- . . . . - ibid., 84

٩٧- . . . . - ibid., 81- 82

٩٨- . . . . - ibid., 140- 141

٩٩- . . . . - ibid., 138

١٠٠- الطبعة الأولى بتاريخ ١٨٧٢ . عند إعادة الطباعة عام ١٨٨٤ غيَّر نيتشه العنوان : (ميلاد التراجيديا) . أو الهيلينية والتشاؤم . أما فيما يخص العنوان الأصلي - إذا كنت أفسر بشكل صحيح صمت المسؤولين عن الطبعة النقدية بهذا الخصوص - يبدو أنه أبقي عليه ولكنه أزيح لاحقاً لـ«مقالة النقد الذاتي» والتي بدأ بها نيتشه هذه الطبعة الجديدة . وعلى الأقل تتقدم مجموعة العناوين لميلاد المأساة بهذا الشكل في الطبعة النقدية .

١٠١- . . . . - ibid., 141- 142

١٠٢- . . . . - ibid., 143

١٠٣- . . . . - ibid., 137

١٠٤- . . . . - ibid., 138- 139

١٠٥- . . . . - ibid., 129

١٠٦- . . . . - ibid., 115

١٠٧- ibid., 138 -

١٠٨- ibid., 139 -

١٠٩- ibid., 115 -

١١٠- ibid., 155 -

١١١- ibid., 108 -

١١٢- ibid., 121 -

١١٣- Humain, trop humain I (MA), 4 (OC, I) -

١١٤- MA, I, 10 -

١١٥- MA, I, 29 -

١١٦- MA, I, 215 -

١١٧- MA, II, préface 3 (OC, II) -

١١٨- MA, I, 29 -

١١٩- MA, II, (2), 16, voir aussi A, 44 (OC, IV) -

: «ان فهم الأصل يقلص من أهمية الأصل: بينما المباشر، ما هو موجود فينا وحولنا يبدأ تدريجياً بتقديم ألوان، وجمال، وألغاز وأشكال من رأء المعاني لم تكن الانسانية السابقة لتحلم بها.»

١٢٠- MA, I, 10 -

١٢١- le gai savoir (=FW), 99 (OC, V, p.113) -

في هذا المؤلف، يؤكد نيتشه أن الألحان، فاجنر على وجه الخصوص، لم تحتفظ إلا «بإرباكات شوبنهور ومهاربه الصوفية». بشكل خاص نظريته عن الحدس الاسطيطيقي.

١٢٢- MA, I, 222 -

١٢٣- MA, I, 131 -

١٢٤- MA, I, 146 -

١٢٥- ارجع إلى: E.Fink, op., cit., p.68 -

١٢٦- MA, I, 131 -

١٢٧- FW, 110 -

١٢٨- MA, I, 34 -

١٢٩- FW, 110 -

١٣٠- .... MA, I, 145 -
١٣١- .... MA, I, 151 -
١٣٢- .... FW, 299. voir aussi MA, 148 -
١٣٣- .... FW, 107 -
١٣٤- .... MA, I, 222 -
١٣٥- .... MA, I, 159 -
١٣٦- .... MA, I, 150 -
١٣٧- .... MA, I, 220 -
١٣٨- .... MA, I, 219 -
١٣٩- .... MA, I, 223, voir aussi MA, I, 234 -

- حيث صدى لهيجل وأفلاطون - يؤكد أنه في دولة كاملة لن يسع الفن إلا أن يختفي.

١٤٠- .... E.Fink, op. cit., p.61 -
١٤١- .... MA, I, 164 -
١٤٢- .... MA, I, 162 -
١٤٣- .... MA, I, 163 -
١٤٤- .... MA, I, 155 -
١٤٥- .... MA, I, 171 -
١٤٦- .... MA, I, 159 -
١٤٧- .... MA, I, 147 -

١٤٨- .... FW, 344 -
١٤٩- .... ibid -
١٥٠- .... Grimm, op. cit., p.43- 65 -

- A. C. Danto, Nietzsche as philosopher (1965), Columbia university press, 1980, p.98- 99.

١٥١- .... OC, XII, 7 (60) -
١٥٢- .... OC, XI, 34 (253) -
١٥٣- ذكره غريم في: .... OP. cit., p.18 -

١٥٤- من أجل هذا التعارض بين:

- wahrheit et wahrha ftigkeit

ارجع أيضاً إلى: . . . . (1) OC, XII, 8 -

١٥٥- وإذن أتبنى الموقف الذي عبَّر عنه فينك، على سبيل المثال، في المرجع المذكور أكثر مما أتبنى الموقف الذي دافع عنه غريم في المرجع المذكور.

١٥٦- . . . . OC, XIII, 10 (24) -

١٥٧- . . . . OC, XIV, §6 -

١٥٨- . . . . OC, XIII, 11 (415) -

١٥٩- . . . . OC, XIII, 10 (194) -

١٦٠- . . . . OC, XII, 2 (114) voir aussi GM, 25 -

هذا التعارض بين شكلي الفن يحيل إلى التمييز بين التوكيد والضغينة كما يحيل إلى ذلك التمييز بين الحياة النشطة والحياة القائمة على ردة الفعل. ارجع بهذا الخصوص إلى جيل دولوز (G. Deleuze)، نيتشه والفلسفة:

- G. Deleuze, Nietzche et la philosophie, PUF, 1962, p.44- 82.

١٦١- . . . . OC, XII, 2 (114) -

١٦٢- . . . . OC, XII, 25 (438) -

١٦٣- . . . . OC, XII, 2 (66) -

١٦٤- . . . . OC, XII, 2 (57) -

١٦٥- نعرف المصير التاريخي لهذا المشروع لاضفاء الصفة الجمالية على الحياة: وسيكون هذا المشروع إحدى الدعامات المركزية للحركات الحداثوية بين ١٩٠٠ و١٩٣٣.

١٦٦- . . . . OC, X, 25 -

١٦٧- . . . . ibid -

١٦٨- . . . . OC, XIII, 9 (91) -

حول موضوع هذه الوظيفة الاونطولوجية للفن في إطار نظرية إرادة القوة، ارجع إلى هيدجر:

- Nietzsche, I, Gallimard, 1971, p.13- 199.

١٦٩- . . . . OC, XII, 8 (1) -

١٧٠- . . . . E. Fink, op. cit., p.206 -

الفصل الخامس

الفن بوصفه فكر الوجود

١ - يذكر بعد الآن بالاختصار:

- OA. trad. fr. Borkmeier,

في كتاب نيتشه «دروب لا تقود إلى أي مكان»:

- Nictzsche, Chemins qui ne mènent nulle part, Coll. Idées, Gallimard, 1980 C= "Der Ursprung des kunstwerkes",

في - Holzwege, 60 éd., V. Klostermann Verlag Francfort - sur - le - Main, 1980.

بشكل عام أتبع الترجمات الفرنسية الموجودة معبراً أحياناً عن عدم موافقتي. وخير عرض من وجهة نظر "internaliste"، لنظرية الفن الهيدجرية يمكن العثور عليها في:

- F. W. von Hermann, Heideggers Philosophie der kunst, v. Klostermann verlag, Francfort - sur - le Main, 1980.

في المنظور الفلسفي نفسه يمكن قراءة جوزف سودزيك:

- J. Sodzik, Esthétique de Heidegger, éd. universitaires, 1963 et

- A. L. Kelkel, la légend de l'être, langage et poésie chez Heidegger, Vrin, 1980.

المقدمة الأكثر جدية للنظرية الشعرية لهيدجر في صلاتها مع شعر هولدرلين تبقى على الدوام مقدمة بيدا آلمان:

- Beda Allemann, Hölderlin et Heidegger, PUF, 1959.

٢- على سبيل المثال مقالة «بنى - سكن - فكر»

"Bâtir - Habiter - Penser" (1952)

في: مقالات ومحاضرات:

- Essais et conférenees, Gallimard, 1958,

وكتاب : (الفن والمكان)

- L'Art et L'Espace, éd. Bilingue, Erker Verlag, sankt Gallen, 1969,

التي كما تشير إلى ذلك العناوين تتناول بشكل أساسي فن العمارة وفن النحت .

٣- Approche de Hölderlin, Gallimard, 1973 (=Erláuterungen zu Hölderlins Dichtung, V.Klostermann Verlag, Francfort- sur- le- Main, 1971, 4e éd. augmentée).

لن أرجع إلا بشكل هامشي للعرض الأنسب لقراءة هولدرلين التي نجدها في نصوص الحلقات المنشورة في الطبعة الكاملة لمؤلفات هيدجر : الحلقات المقصودة هي حلقات شتاء ١٩٣٤ - ١٩٣٥ ، وشتاء ١٩٤١ - ١٩٤٢ ، وصيف ١٩٤٢ .

في الوقت الحاضر لم تترجم إلى اللغة الفرنسية إلا حلقة ١٩٣٤ - ١٩٣٥ ، بعنوان أناشيد هولدرلين :

- Heidegger, les hymnes de Hölderlin: la Germanie et le Rhin, Gallimard 1988.

تقتصر نصوص هذه الحلقات على شرح القضايا المدافع عنها في كتاب : مقاربة هولدرلين (Approche de Hölderlin) دونما : إدخال لعنصر جديد : اسلوب القراءة بالذات يبقى هو ذاته بشكل دقيق .

٤- ملحق الشاعر - المفكر (denkender Dichter) الذي هو هولدرلين بالنسبة لهيدجر .

٥- سأرجع إلى الطبعة الألمانية لكتاب الوجود والزمان :

Hiedegger, Sein und Zeit, 15e éd., Max Niemeyer, Verlag, Tübingen, Verlag 1979.

وكذلك الترجمة الفرنسية لـ:

- F. Vezin, Être et Temps, Gallimard 1986.

٦- علامات التنصيص تعود لهيدجر في كتاب : الوجود والزمان .

- Sein und Zeit, op. cit., p.16, trad. fr., p.41.

٧- ibid . . . .

٨- وهكذا في p.197 (ترجمة فرنسية p.247) :

«ان الشهادة المقدمة هنا، أبعد من أن تكون مجرد اختراع، تمتلك، خلافا لذلك، بوصفها «تشييداً» أونطولوجياً وتستمد منها عناصرها وخطوطها الأساسية . » ان الوظيفة البارزة للأنطولوجيا الأساسية بالنسبة للشروحات الذاتية ما قبل الأونطولوجية أكدت نتيجة لتعداد هذه

الشروحات: «عندما يتم استخلاص البنى الأساسية للوجود هناك (Dasein) بشكل عامل بقوة العمل، كما تتجلى عندما تتجه بشكل صريح إلى مسألة الوجود ذاتها، ستتلقى النتائج التي بلغناها حتى الآن في شرح الوجود. هناك ستتلقى تسويغها الوجودي (existentiale)».

(p.16, trd. fr., p.41- 42).

٩- op. cit., p.162, trad. fr. p.20g . . . . -

١٠- ب. آلمان (B.Allemann) المرجع المذكور سابقاً لا يضع في حسابه النص المذكور، الأمر الذي يقوده إلى النتيجة التالية: «في كل كتاب (الوجود والزمان)، لا يوجد أي تنويه إلى واقع أن الشاعري يمكن أن يكون أنسب بشكل خاص لمثل هذا الشرح» (p.117). ان الانتقال من التصور الأول إلى الثاني يرتبط بما ندعوه بشكل دارج الـ(Kehre).

فيما يتصل بمسألة عملية القلب هذه حيث الرهان يكون في استبدل مسألة معنى الوجود بمسألة حقيقية التاريخية (historial)، وإذن الانتقال من الوجود إلى الزمان المعلن عنه في كتاب: (الوجود والزمان)، ارجع الى:

- O. Pugliese, Vermittlung und Kehre, Grund- züge des Geschichtsden kens bei M.Heidegger, Fribourg -en- Brisgau, 1965,

وكذلك:

- R. Schürmann, le principe anarchie, seuil, 1982, p.245- 280.

يستعيد شورمان الفكرة التي دافع عنها من قبل أوتو پوغلر:

- Otto Pöggeler, Der Denkweg Martin Heideggers, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1963.

وتخص ثلاثياً مطوّراً: مرحلة مسألة معنى الوجود، ومرحلة مسألة الحقيقة التاريخية (historial) ومرحلة توبولوجيا topologie الوجود. تبعاً لپوغلر سيكون التصور الثاني ومنه كتاب (أصل العمل الفني) سيكون رومنسياً، في حين أن المرحلة الثالثة تتجنب هذا الموروث الذي لا يطالها.

ارجع إلى كتاب: الفلسفة والسياسة لدى مارتان هيدجر:

- Pöggeler, philosophie und Politik, karl Alber Verlag, Fribourg- Munich, 1972, p.157.

يعني ذلك نسيان أن وظيفة الفن، وبشكل مفضل وظيفة الشعر تبقى بكاملها مطابقة المجردة للفن وأن فكرة حوار بين الفكر والشعر، فكرة تلعب دوراً هاماً خلال هذه المرحلة الثالثة، تستأنف إحدى السمات الأساسية للفكر الرومنسي.

١١ – منذ كتاب (الوجود والزمان) كان هيدجر قد قال إن نسيان الوجود يمكن أن يذهب إلى حد نسيان هذا النسيان، وإذن إلى حد الامحاء الكلي.

١٢ – «ما هي الميتافيزيقا» "Qu' est - ce que la métaphysique?" -

in Questions I, Gallimard, 1968, p.23 (=Was ist Metaphysik? [1929], V.Klostermann, Verlag, Francfort - sur - le - Main, 1981, p.7).

وكذلك «إسهام في مسألة الوجود»، في: الأسئلة I: Questions I, p.239 «[. . .] إنه [النسيان] جوهر مرافق للوجود، (L'oubli est consubstantiel à l'être) ويسود بوصفه مصيراً لماهيته».

(= Zur Seinfrage [1955], 4te Auflage, V.Klostermann Verlag, Francfort - sur - le - Main, 1977, p.35).

ان التمييز بين مساءلة الميتافيزيقا وفكر الوجود يطرح مسألة اصطلاحية (terminologique). يميز هيدجر من جانب «كشف وجود الموجود» كما يحققه الفن أو كما يسائله المفكر، عن مسألة الميتافيزيقا التي تتناول الموجودات وحدها؛ ولكن، من جانب آخر، تجد مساءلة الميتافيزيقا هي أيضاً موصوفة «مساءلة وجود الموجود». في هذه الحالة الثانية، الكلمة التي ينبغي التشديد عليها هي الموجود، بينما في مساءلة المفكر يتجه النظر إلى الوجود، أو لمزيد من الدقة، إلى الفرق بين الوجود والموجودات، وإذن على الفارق الأونطولوجي. ان الميتافيزيقا لا ترى هذا الفرق: عندما تستجوب الوجود تستجوبه كما تستجوب الموجودات: تسأل موجودية (étantité) الموجودات أكثر مما تسأل وجود (das wesen) الموجودات. في تحليلي لنظرية الفن لدى هيدجر يرجع التعبير «وجود الموجود» دائماً إلى سؤال المفكر لا سؤال الأونطولوجيا الميتافيزيقية.

١٣ – مرحلة «تصورات العالم» "Conceptions du monde" في كتاب (دروب لا تقود إلى أي مكان).

Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit., p.99 (= Holzwege, p.73).

١٤ – إنها إحدى النقاط النادرة التي انفصل فيها عن التحليل الذي اقترحه لوك فيري عن هيدجر في كتاب (الفلسفة السياسية):

- L. Ferry, Philosophie politique, 1, PUF, 1984, p.33.

١٥ – وكذلك الأمر في كتاب (سير نحو الكلام):

- Acheminement vers la parole, Gallimard, 1976, p.254,

بخصوص نوڤاليس ونظريته في اللغة: «يمثل نوڤاليس دياليكتيكياً الكلام، داخل أفق المثالية المطلقة، انطلاقاً من الذاتية.»

- (Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit., p.81) . . . . -١٦

١٧- في هذا الموضوع ارجع إلى كتاب (سير إلى الكلام):

- (Acheminement vers la parole), p.100

١٨- التي يصفها بورديو بـ«الرومنسية المحافظة». ارجع إلى مقالة بورديو:

- P.Bourdieu, "L'ontologie politique de Martin Heidegger",

في (أعمال البحث في العلوم الاجتماعية):

- (Actes de la recherche en sciences sociales, no 5-6, 1975, p.109- 156,

مقالة على الرغم من صفتها العدوانية، تعيد المناخ الايديولوجي حيث يندرج المشروع الهيدجري. ارجع إلى حنينة هيرش: - Jeanne Hersch, "les enjeux du débat autour de Heidegger", no 42, été 1988, p.474- 480,

الذي يشكل في رأيي أفضل توضيح عن العلاقات بين الفلسفة الهيدجرية، وعداؤه للسامية وانتسابه للحركة النازية.

١٩- ارجع بهذا الخصوص إلى: Ferry, op. cit., p.12- 42 -

- Les hymnes de Hölderlin: la Germanie et le Rhin, op. cit., p.32. -٢٠

٢١- ارجع إلى «العلم والتأمل» (1953) "science et méditation"

في: مقالات ومحاضرات: .Essais et conférences), trad. Préau, op. cit., p.70 -

: «[. . .] لا يمكن الإحاطة بالطبيعة بقدر ما أن كون الموضوع موضوعاً؟ (objectité) بما هي كذلك تحول أبداً دون تمكن أسلوب تصور الشيء «والتأكد منه» المقابل له من الإحاطة من ملء وجود الطبيعة. وفي الحقيقة هذا ما كان يشكل ذهن غوته في صراعه البائس مع فيزيقا نيوتن. ما كان. بإمكان غوته أن يرى أن تصوره الحدسي للطبيعة يتحرك أيضاً في هذا الوسط الذي هو كون الموضوع موضوعاً (objectité)، في العلاقة ذات - موضوع وأنه هكذا، في مبدئها، لا يختلف عن الفيزياء ويبقى ميتافيزيقيا متطابقاً معها. وبالمقابل في كتاب (مبدأ العقل «١٩٥٧»):

- (Le Principe de raison) (1957), trad. Préau, Gallimard, 1962, p.264- 265,

يُعتبر غوته مثل دليل يسمح بفتح «باب أول» يقود إلى خارج سيادة مبدأ العقل.

٢٢- ارجع إلى: (أناشيد هولدرلين):

- Les hymnes de Hölderlin: la Germanie et le Rhin op. cit., p.80.

«كل علوم الطبيعة - أياماً كانت ضرورتها داخل بعض الحدود الراهنة، على سبيل المثال عندما يتصل الأمر بصناعة كاوتشوك أو تيار تناوبي - تتركنا بشكل أساسي (en plan) فيما يتصل بالجوهري، على الرغم من دقتها: لأنها «تشوه» الطبيعة».

٢٣- ارجع على سبيل المثال إلى كتاب (رسالة حول الخط الانساني) :

(lettre sur L'humanisme) p.142.

وبشكل خاص المقالة : ماذا تعني «فكّر» :

- Que veut dire "penser", dans (Essais et conférences), op. cit., p.157.

: «[. . .] العلم لا يفكر . . .» . يعني هذا فيما يعنيه أنه لا يمكن للعلم أن يفهم ذاته (ibid, p.73) : وحده المفكر يستطيع أن يفهمه وأن يقول ما هو موقعه في المصير التاريخي (historial). وهكذا يقول جان بوفريه (J.Beaufret)، يمكن للمفكر أن يقول لعلماء الطبيعة «أن الفيزياء قد أنجزت أونطولوجيا» . ارجع إلى :

- Vier Seminare, V. Klostermann Verlag, Francfort - sur - le - Main, 1977 p.96.

٢٤- . . . . - ibid., p.42

٢٥- رينر شورمان (R. Schürmann) المرجع المذكور، 153 -p.152، يشير إلى القرابة بين الإشكالية الهيدجرية عن الأصل والتصورات الرومنسية : «ان الدلالة الموجهة لمفهوم البدء لدى هيدجر، مأخوذ بلا ريب عن الرومنسيين الألمان : الأصلي (originel)، البداية بامتياز، هو اليونان القديمة . ولكن أيضاً كما لدى الرومنسيين، هذا المفهوم لا يشير وحسب إلى ما كان في الماضي، بل أيضاً ما تتوقعه في النهاية، وضع جديد؛ وأخيراً تشير إلى الماهية نفسها للقول والعمل عند الانسان . » .

٢٦- لنقد التمييز الهيدجري بين تاريخ ومصير تاريخي (histoire et historialité)، ارجع إلى :

- David Kolb, The Critique of Pure Modernity, University of Chicago Press, 1986, p.288.

٢٧- . . . . - OA, p.87 (=Holzwege, p.63)

٢٨- ينبغي تقريب هذا المفهوم الأخير من الثلاثية :

Arbeitsdienst, wehr dienst, wissensdienst,

المفصلة في خطاب هيدجر بمناسبة تسلمه لمنصب العميد عام ١٩٣٣، كي ندرك كل مضمونها الايديولوجي، ولفهم اختفائها في نصوص ما بعد الحرب العالمية الثانية .

٢٩- . . . . - OA, p.68 (=Holzwege, p.63)

٣٠- J. Derrida, "Restitutions" dans (la vérité en peinture), Flammarion, 1978,

٣١- OA, p.87 (=Holzwege, p.63) . . . .

٣٢- المترجم الفرنسي يترجم كلمة (unterbinden) بكلمة «تصل»، معنى حرفي (ولكنه غير شائع) والذي يبدو لي غير مناسب هنا. الجملة التالية تؤكد أن هذه المفاهيم تضع حاجزاً على الطريق، مما يبين أنه ينبغي فهم كلمة (unterbinden) بالمعنى الشائع لـ«أوقف» ("intercepter, arrêter")

٣٣- OA, p.30 (=Holzwege, p.15) . . . .

٣٤- OA, p.28 (=Holzwege, p.13) . . . .

وضعت مكان «ترتيبات حسابية» «ترتيبات هندسية» لترجمة كلمة (Verrechnend) والتي يبدو لي أنه ينبغي فهمها في إطار إشكالية الإيقاف والحساب والتي يرى هيدجر فيها عمليات نموذجية لميتافيزيقا الأزمنة الحديثة.

٣٥- OA, p.40 (=Holzwege, p.25) . . . .

ارجع أيضاً إلى Zustaz ١٩٥٦:

«ان التأمل على ما هو الفن محدد كلياً وبشكل حاسم بسؤال الوجود وحده. فلا ينظر إلى الفن مجالاً خاصاً لتحقيق ثقافي، كما لا ينظر إليه بوصفه تجلياً لروح. يحدث الفن من وميض (fulguration) وبدءاً منه وحده يتحدد «معنى الوجود». ما يمكن أن يكون الفن، ذلك هو واحد من الأسئلة لا يقدم المقال إجابة عليه .(p.97 = Holzwege, p.71) الجملة الأخيرة تلقي الضوء على إحدى المناورات عندما يعيد قراءة النصوص التي يكتبها: إنها ترمي إلى جعل النقد ممتنعاً. من العبث الإشارة إلى كونها متناقضة تماماً مع العرض المذهبي لكتاب (أصل العمل الفني): من الصعب إيجاد نص أكثر قطعية من هذا النص في تقديم توكيدات نهائية تخص ماهية الفن.

٣٦- النص الألماني أكثر دقة:

"Zu deren Beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage Wirklicher stucke dieser Art Von Gebrauchszeug."

٣٧- الترجمة التي اقترحها ديريدا (op. cit., p.337) -

٣٨- OA, p.33 (=Holzwege, p.17) . . . .

٣٩- لن نعلم أبداً من أي مصدر باطني تصدر معرفة هيدجر هذه. يحاول ديريدا في نصه وعلى الرغم من إرهاف هذا النص، يحاول إغراق السمكة ويرجع ظهراً إلى ظهر هيدجر وناقديه مبير (Meyer) وشابيرو (Schapiro)، لأنه قبل مقدماً أن الأمر يتصل بزوج من الأحذية، أكثر مما يتصل بحذائين باختصار، يمكن أن يكونا فردي حذاء من زوجين مختلفين من الأحذية. وواضح أنه على أرضية التخمينات الخبرية حيث يتخذ شابيرو موقعه، فهو مصيب تماماً أن الموضوع يخص

زوجا لأن هذا الاحتمال أكثر احتمالا من الاحتمال الذي ركبه ديريدا بصورة مصطنعة . ان اتفاقه مع هيدجر الذي يخص واقعه أن المقصود هو زوج من الأحذية لا ينقص شيئاً إذن من سداد نقده المتصل بالتعرف عليها بوصفه حذاء فلاح . ان فرضيته الشخصية والقائلة بأن المقصود هو حذاء رجل من المدينة وبالمناسبة حذاء ڤان جوج ، يقوم بالتأكيد على تصور محاكٍ للفن ، كما يشير إلى ذلك ديريدا بصواب بالغ ، ولكن ينبغي ألا ننسى أنه بطرح سؤال صاحب الحذاء (appartenanee) ، فإنه لا يقوم إلا باتخاذ موقعه على الأرضية التي اختارها هيدجر .

ارجع إلى :

- M. Schapiro, "L'objet personnel, sujet de nature morte [...]", dans style, artiste et sociètè, Gallimard, 1982, p.349.

٤٠- OA, p.34 (=Holzwege, p.19) . . . .

٤١- OA, p.35 (=Holzwege, p.19) . . . .

٤٢- ibid . . . .

٤٣- OA, p.36 (=Holzwege, p.20) . . . .

٤٤- OA, p.34 (=Holzwege, p.18- 19) . . . .

٤٥- OA, p.61- 62 (=Holzwege, p.42) . . . .

٤٦- OA, p.42- 43 (=Holzwege, p.26) . . . .

ان المسألة التي يطرحها هيدجر هنا هامة بالتأكيد : إنها مسألة التغيير الجذري للوضع البراغماتي للأعمال الفنية بعد ولادة المتحف . ولكن طرحها لا جديد فيه : والتر بنجامين يدافع عن طرحها في الوقت نفسه (في كتابه (العمل الفني في عصر تقنية نسخه)) ؛ وقد وجدناها (المسألة) عند هيجل على شكل آخر ؛ وفي الواقع دافع عنها بتألق منذ منعطف القرن الثامن عشر كاترير دو كينسي (Q. de Quincy) في (رسائله عن مشروع نزع أبنية إيطاليا (١٧٩٦) وفي (نظراته الأخلاقية عن مصير الأعمال الفنية (١٨١٥)) .

ارجع بهذا الخصوص إلى جوان بورل :

- J. Borrell, L'artiste - roi, Aubier, 1990 p.311- 321.

٤٧- OA, p.44 (=Holzwege, p.27) . . . .

٤٨- OA, p.45 (=Holzwege, p.28) . . . .

كذلك الأمر بالنسبة للتراجيديا : إنها ليست عرضاً (aufführen) (présentation) ولا تمثيلاً (vorführen) (représentation) بل تحريك الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة .

٤٩- Op. cit., p.58- 59 . . . .

٥٠- التعارض بين النتاج (produit)، الذي «ينهك» الأرض، والعمل الذي يوقرها، على أنه من الأقوال الشائعة، لا أساس له في الواقع (لنأخذ مثال الفن التشكيلي: بدهي أن سيرورات التحول التي تخضع لها الملونات المعدنية أو النباتية (دون أن نتكلم عن الألوان التركيبية التي يرفضها هيدجر بلا شك لأنها «صناعية») تخضع لنفس الغائية غير المتجانسة التي يخضع لها استخدام الآجر عند صانع الأواني في القرية. وهكذا فاستخدام الأزرق الخاص يفترض العديد من المعالجات الميكانيكية: سحق الحجر، خلط المسحوق الممزوج مع نسغ الصنوبر لتخليصه من كل شوائب الصخرة الأصلية، الخ. بقول آخر، يقوم الظهور الخالص للون على جملة من العمليات المختلفة الغايات التي لا تحترم احتياطي الأرض لا تكون أقل «جوراً» عليها من أي منتج حرفي.

٥١- OA, p.61 (=Holzwege, p.41) - . . . .

٥٢- OA, p.73- 74 (=Holzwege, p.52) - . . . .

٥٣- OA, p.74- 75 (=Holzwege, p.52- 53) - . . . .

٥٤- F. W. Herrmann, op. cit., p.286 - . . . .

٥٥- OA, p.81 (=Holzwege, p.58) - . . . .

وكذلك «أرض وسماء لهولدرلين» في (مقاربة هولدرلين): «ان الفن بوصفه يُظهر الممتنع على الرؤية بالإشارة إليه، إنه الجنس الأرفع للإشارة. أساس وذروة مثل هذا التأشير ينتشر في القول كما أنشودة شعرية» (p.209).

٥٦- OA, p.82 (=Holzwege, p.59) - . . . .

٥٧- OA, p.82- 83 - . . . .

ارجع أيضاً إلى (أناشيد هولدرلين): (ألمانيا ونهر الراين)، المرجع المذكور P.79.

٥٨- OA, p.83 (=Holzwege, p.60) - . . . .

٥٩- ان البعد الذرائعي في مكوناته التواصلية كما في مكوناته التعبيرية، يرجع على كل حال إلى انحطاط اللغة. ارجع، على سبيل المثال، إلى (أناشيد هولدرلين: ألمانيا ونهر الراين): p.69.

٦٠- OA, p.83 (=Holzwege, p.60) - . . . .

٦١- OA, p.83- 84 (=Holzwege, p.60) - . . . .

٦٢- OA, p.84 (=Holzwege, p.60: "die urspünglichste Dichtung im wesentlichen sinne").

٦٣- ibid - . . . .

٦٤- أنا أترجم وأشدد:

"In ihr ist dichterisch gesagt, was hier nur denkerisch auseinandergelegt werden konnte" Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, p.48.

تاريخ هذا النص ١٩٣٦ .

٦٥- Approche de Hölderlin, op. cit., p.8 . . . .

٦٦- ibid., p.182 . . . .

٦٧- Vier seminare, V.Klostermann, 1977, p.22 . . . .

٦٨- OA, p.89 (=Holzwege, p.65) . . . .

٦٩- ibid . . . .

٧٠- Questions I, p.83 (=Was ist Metaphysik?,

- V. Klostermann Verlag, 12e éd., 1981, p.51).

لن أدخل في نقاش الاستبدال الذي يقوم به هيدجر من طبعة إلى أخرى بوضع كلمة Denken بدلاً من كلمة Danken. الترجمة الفرنسية لا تضع في حسابها هذه التأرجحات.

٧١- فيما يتصل بأسبقية الفكر على الشعر، «كلام آناكسيماندر» في كتاب (دروب لا تؤدي إلى أي مكان) هو أكثر قطعية: «[. . .] الفكر هو قصيدة (Dichten) وليس وحسب بمعنى الشعر أو الأنشودة. إن فكر الوجود هو من صعيد أصلي للقول الشعري. وبه (بالفكر) وحده، قبل كل شيء، يأتي اللسان إلى الكلام أي إلى ماهيته. الفكر يقول إملاء حقيقة الوجود. الفكر هو (القول) الأصلي. الفكر هو القصيدة الأصلية، التي تسبق كل شعر وأيضاً كل شعريات الفن بمقدار ما يصير هذا الفن عملاً فنياً في دائرة اللسان. كل قصيدة بهذا المعنى الأوسع كما في المعنى الأضيق للشعر تكون في عمقها فكراً. ان الماهية الشاعرية للفكر تحمي ملكوت حقيقة الوجود».

- p.396 = Holzwege, p.324).

٧٢- Approche de Hölderlin (AH), p.55 (=Erlauterungen zu Hölderlins Diehtung, EH, p.43).

٧٣- AH, p.58, 97, 132 (=EH, p.42. 76, 103) . . . .

٧٤- AH, p.156 (=EH, p.111) . . . .

٧٥- Acheminement Vers la parole, p.256 Beda Allemann, op. cit., p. 232,

يحاول حل المشكلة بالتأكيد أن الشعر والفكر هما معاً في الأصل، ولكن وفقاً لمنظورات مختلفة: «بطريقة ما يسبق الفكر الشعر؛ بالقدر الذي بالفعل (يجازف فيما هو أساساً جدير بالسؤال) (EH, p.129)، أي بمقدار ما يذهب إلى ما هو أبعد من الميتافيزيقا. ومن جانبه يسبق

القول الشعري بطريقة ما، الفكر، بمقدار ما يكون الشعري الذي يقال شعريا، يحرص دائما، فيما لا ينطبق به، قرب الوجود، الذي لا يكون الفكر نحوه إلا على الطريق.» وعليه يكون الشعر أكثر أصلية في صمته، ويكون الفكر أكثر أصلية في قوله: ولهذا السبب بلا ريب على الفكر أن ينطق بالقول الأونطو-لوجي للقصيدة التي لا يمكنها إلا أن تسكت عنه.

٧٦- . . . . - AH, p.241 (=EH, p.182)

٧٧- - "Pourquoi des poètes?", in Chemins qui ne mênent nulle part, p.328- 329 (=Holzwege, p.269- 270).

٧٨- . . . . - EH, p.7

٧٩- . . . . - AH, p.242 (=EH, p.182)

٨٠- - "APourquoi des poêtes?" in op. cit., p.329 (=Holzweg, p.270).

٨١- . . . . - AH, p.107 (=EH, p.84)

٨٢- لا أعرف إلا مقطعاً واحداً يمكن العثور فيه على مرجع إلى مشكلة صورية. عند تحليل الفقرة الخامسة لقصيدة «كما في يوم عيد» ويمكن أن نقرأ: «إذا أجرينا عملية حساب نجد بيتاً ناقصاً في الفقرة الخامسة. فعلينا أن ندخل انتقالاً لكي يكون الانتقال إلى الفقرة التالية واضحاً» (في كتاب مقاربة هولدرلين. هذا الاعتبار الصوري لا يتدخل إلا بقدر ما يتعثر تفسير المضمون بعقبة.

٨٣- أعيد الترجمة كما وردت في نص «مقاربة هولدرلين».

٨٤- . . . . - AH, p.90 (=EH, p.70)

٨٥- . . . . - ibid

٨٦- . . . . - ibid

٨٧- . . . . - AH, p.67 (=EH, p.51)

٨٨- . . . . - AH, p.96 (=EH, p.75)

عموماً يمنح هيدجر الأفضلية للصيغة الأخيرة للقصائد التي يحللها. ولكن الأمر هنا لا يتصل بمبدأ دقة تحليل لغوي، فهو ينصرف عنه عندما يتوقف عن الاستفادة منه. وهكذا هو الحال، عندما يرفض أن يضع في حسابه بداية المقطع الثاني في قصيدة «كما في يوم عيد». وكذلك عندما يقع في المقطع العاشر لنشيد «الراين» (Rhin) على اسم روسو، يتخلص منه مشيراً إلى أن هولدرين لم يسجله إلا لاحقاً، بدلاً من اسم هينسه؟ Heinse (صديقه). ويضيف: «ينبغي إذن تخليص التفسير الأصلي للمقطع من الإحالة إلى روسو» : (les hymnes de Hölderlin: la - Germanie et le Rhin, op. cit., p.255). هذا بالطبع قرار قابل للنقاش وخاصة أن هولدرلين مؤلف لقصيدة بعنوان «روسو».

٨٩- ارجع إلى زوندي:

- Peter Szondi, "Der andere pfeil", dans (Hölderlin - studien), suhrkamp Verlag, Francfort - sur - le - Main, 1970.

إن الحجج التي قدمها زوندي انطلاقاً من تحليل مقارن دقيق لمجمل الشعر الانشودي لهولدرين تنتهي إجمالاً إلى النتيجة نفسها التي انتهى إليها التحليل «الداخلي» الخالص الذي رسمت خطوطه العريضة هنا. أترك مفتوحاً سؤال معرفة ما إذا كان اليأس، المعلن عنه في المقطع الثامن، يُفْتَرض أنه يخص الشاعر هولدرلين.وحده، الذي يعترف بهذا الشكل أنه ليس بعد على مستوى مهمته (هذا هو تفسير زوندي ويبدو مقنعاً)، أو أنه يضع موضع السؤال ادعاء الشعراء بوصفهم شعراء أنهم الوساطات بين الإلهي والانساني.

٩٠- لم أضع في حسابي البلهوانيات اللغوية التي يستسلم لها هيدجر أحياناً في تحليلاته للنصوص الشعرية، لأنها لا تبدو لي جديرة بنقاش جاد.

٩١- سيكون من السهل أن نبين أن الأساليب نفسها توجد في التحليلات المخصصة لتراكل (Trakl) (على سبيل المثال «الكلام في عنصر الشعر») في:

- (Acheminements vers la parole, op. cit., p.41- 83).

أو التحليلات المخصصة لريكله (Rilke) (على سبيل المثال، «الشعراء لماذا؟»)

- ("Pourquoi les poètes?", in chcmins qui ne mènent nulle part, op. cit., p.323- 383).

في تحليلاته بعد الحرب العالمية الثانية، تصبح القومية الجرمنية التي تجعل مؤلمة قراءة معظم النصوص المخصصة لهولدرلين أكثر تحفظاً.

خاتمة

ما جهله الارث النظري

١- طوّر رونجر (Runger)، على سبيل المثال، ميتافيزيقا ألوان، حيث تكون «الألوان الأصلية» (Urfarben) الثلاثة مثيلة للثالوث؛ أما كاروس (Carus)، فيؤكد أن الجمال (البصري) هو «الاحساس بحضور الإلهي في الطبيعة وهذا بنفس الطريقة حيث الحقيقة هي معرفة هذا الوجود الإلهي» المصادر الصوفية التي ينتمي إليها، على سبيل المثال أفلوطين أو جاكوب بوم (J.Bohme) ستوظف من جديد من قبل كاندينسكي أو موندريان، اللذين ينعشان أيضاً النظرات الفلسفية عن الألوان.

٢- ارجع على سبيل المثال إلى ستريخ:

- F. Strich, "Die Romantik as europäische Bewegung" (1924).

والذي أعيد نشره في:

- Begriffsbestimmung der Romantik, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, p.112- 134;

- R. Wellek, "The Concept of Romanticim in litterary History", in R. Wellck, Concepts of Criticism, Yale University Press, New Haven, p.128-198.

٣- فيما يتصل بنظرية التخيل لدى كولريدج (Coleridge)، وبشكل أعم صلاتها بالفلسفة الألمانية، ارجع إلى ماك فارلان:

- Th. Mcfarland, Originality and imagination, Johns Hopkins U.P., 1985, chap VI: "The Higher Function of Imagination".

٤- - G. Luckács, le roman historique, trad R. sailley, Payot, 1985.

فيما يتصل بالاسطيقيا، الأقل تبسيطاً، ولكنها متشبعة بالنظرية المجردة للفن، لدى لوكاتش الشاب ارجع الى:

- R. Rochlitz, le jeune luckács, payot, 1983.

٥- T. W. Adorno, Théorie esthétique, trad M.Jimenez, Klincksieck, 1974.

٦- Ibid., p.196

٧- Ibid., p.176- 177

٨- M. Podro, The Manifold of Perception Theories of Art from Kant to Hilderbrand, Clarendon Press Oxford, 1977.

يشير في (p.92) أنه لا توجد أية نظرية اسطيطيقية أثرت في التصورات الحديثة للفن مثلما أثرت الفلسفة الشونبهورية.

٩- A. Henry, M. Proust, Théories pour une esthétique, klincksieck, 1983.

تؤكد أن الاسطيطيقا البروستية لاتدين وحسب لشوبنهور، بشكل خاص فيما يتصل بنظرية الموسيقا وفكرة الوظيفة المخلّصة للفن بل أيضاً مدينة لشيلينغ. بالفعل تطبع النظرية المجردة للفن التصورات الاسطيطيقية في منعطف الفن، بشكل أنه غالباً ما يصعب تعيين المصادر الدقيقة.

١٠- R. P. Colin, Schopenhauer en France: un mythe naturaliste, P.U. de lyon, 1979.

يكفي التفكير في تشاؤم هويسمانس - في À rebours «الدرب الخطأ»، المشتق مباشرة وبشكل صريح من شوبنهور.

١١- A. Cheetham, The Rethoric of Purity, Essentialist Painting and the Advent of Abstract Painting, Cambridge, U.P., 1991, p.1- 39.

١٢- Ibid., p.1- 39

١٣- في «أشياء متنوعة» يصف غوغان لوحته Pape Moe، مثل شكل يجسد فكرة خالصة.

١٤- J. Krause, Märtyrer und Prophet, studien zum Nietzsche - kult in der bildenden kunst der jahrhunder - twende, W. de Gruyter, Berlin 1984.

أهمية نيتشه لم تكن أقل في المجال الأدبي الألماني، يكفي التفكير بتوماس مان الشاب أو بالشعراء التعبيريين.

ارجع على سبيل المثال إلى المؤلف الجماعي:

- Nietzsche und die deutsche litteratur, 2tomes, Niemeyer Verlag, Tubingen, 1978.

١٥- K. Malevitch, le miroir suprématiste, L'Âge d'Homme, 1977., p.84.

١٦- ذُكــر في: F. Neumeyer, Mies van der Rohe, das kunstlose wort. Gedanken zur Baukunst, siedler Verlag, 1986, p.175.

يدرس نوميير بالتفصيل العلاقة الملتبسة بين الفلسفة النيتشوية والتصورات الطليعية التي دافع عنها مايس (Mies) في العشرينات.

١٧- التعبير استخدمه كاندينسكي في كتابه «عن الروحي في الفن وفي فن التصوير بشكل خاص»، وفيه يرجع أيضاً إلى الانسان المتفوق (p.199, n.1).

١٨- "sur le musée" (1919), in le miroir suprématiste, op. cit., p.64.

١٩- "le peintre et le cinéma" (1926), in ibid p.107.

٢٠- "Forme, couleur et sensation" (1928) in ibid., p.114.

٢١- Ibid., 123

٢٢- "L' OUNOVIS" (1921), in ibid., p.88

٢٣- "Le suprématisme" (1919), in ibid., p.83

٢٤- "De la part de L' OUNOVIS" (1919- 1920), in ibid., p.86

٢٥- T. Andersen, "préface" à K. Malevitch, The World as non - Objectivity, Unpublished Writings 1922- 1925, Borgen, Copenhague, 1976.

٢٦- Préface de E. Martineau pour (la lumière et la suprématiste), op. cit., p.7- 33 ou celle de J. cl. Marcadé pour (la lumière et la couleur), L'Âge d' Homme, 1981, p.7- 36.

٢٧- E. Martineau, "Préface" à kasimir Malevitch, la lumière et la couleur, op. cit., p.9.

٢٨- ذكر من قبل مارك شيثام. مرجع سابق (p. 48- 49) -

٢٩- W. Kandinsky, Du spirituel dans L'art, et dans la peinture en particulier, op. cit., p.136.

٣٠- M. W. Cheetham, op. cit., p.79

٣١- W. Kandinsky, op. cit., p.52

٣٢- W. Kandinsky, Ecrits complets, t.2 Denoèl - Gonthier, 1970, p.319.

٣٣- . . . . - Manifeste de la revue (Art concret)

٣٤- . . . . . . - Kandinsky, Ecrits complets, t.2, op. cit., p.334 et 325

٣٥- ارجع بشكل خــاص إلى نصــه : "Rélité naturelle et réalité abstraite" - (1919 - 1920), De stijl.

٣٦- ذكر في Piet Mondrian وفي De stijt op. cit., p.30.

٣٧- "Art abstrait" (1925), in Écrits complets t.2, op. cit., p.315.

٣٨- مارك شيشام ينشئ مقارنات بين الماهوية الممعنة في لدى موندريان وكاندينسكي من جانب، والايديولوجيا النازية من جانب آخر- هي أيضاً مهووسة بالنقاء. ان الدعوى على النوايا تبدو لي أنها تبين بوضوح الأحكام المجردة من المعنى التي تقود إليها قراءة من الهام تفكيكي الذي الذي يقوده انحراف الدالات: وبحجة أن هتلر كان يبحث عن (النقاء) العرقي وأن موندريان وكاندينسكي كانا يبحثان عن (النقاء) التصويري، يفتقد شيشام أن بإمكانه استنتاج تماثل في بنية الفكر، الفاشي، فأعمال موندريان وكاندينسكي تحملان إذن «قوة قمع» وإدانة النازيين لهم ليست أكثر من «سخرية التاريخ» (p.136).

: «لو تهيأت الفرصة هل مِنْ الأكيد أن موندريان سيكون ملكاً فيلسوفاً طيباً؟» (p.135).

تلك هي تهمة غريبة بالطبع: إذا كانت هناك صفة أخلاقية لا يمكن إنكارها على موندريان وكاندينسكي فهي نزاهتهم الفنية والشخصية الأساسية: لم يسع أي منهما ليصير «ملكاً - فيلسوفاً»، وعارض كلاهما القمع النازي. يمكن التذكير أيضاً أن كاندينسكي ترك الاتحاد السوفييتي عام ١٩٢١ بينما كان يشغل فيه منصباً رسمياً: لو كانت له رغبات ليكون ملكاً - فيلسوفاً لحاول الصعود في رتبوية النظام الجديد بدلاً من أن يترك منصبه - الأمر الذي أدى إلى فقدانه لجنسيته.

٣٩- . . . . . - Y. Michaud, L'artiste et les commissaires, J. Chambon, 1989, p.19.

٤٠- «الأدب والتجربة الأصلية»، نص نعرف تأثيره المتعدد الأشكال على التصورات الأدبية في فرنسا، هو نزع العلامة عن النظريات الهيدجرية (بما في ذلك على مستوى المفردات والأسلوب). ينطلق بلانشو مِنْ السؤال ذاته: «ما هو الشأن الفني، ما هو الشأن الأدبي؟» شأن الفيلسوف الألماني، يربط السؤال بالقضية الهيجلية عن نهاية الفنّ: «هل الفن شأن من الماضي؟» مثل هيدجر أيضاً، يعارض بين الفن والتواصل ويعرفه بوصفه صلة وجدية مع الوجود. وكذلك، يرى أن المهمة الراهنة للفن تكمن في البحث عن ماهيته الخاصة. ولنضف أنه بتعدد مصادره (بالاضافة إلى هيدجر ونيتشه ينبغي إضافة نوڤاليس وهولدرلين وريلكه) وبتماسكه الداخلي، العمل النقدي لبلانشو بلا جدال إحدى الصياغات الجديدة المعاصرة الأكثر طموحاً للنظرية المجردة للفن في المجال الأدبي - ولا يعني هذا أنها ليست سوى ذلك - ارجع إلى موريس بلانشو:

- M. Blanchot, L'espace littéraire (1955), coll. Idées, Gallimard, p.279-338.

٤١- ليس شار الشاعر الفرنسي الوحيد القريب من الإشكالية الهيدجرية: يمكن أيضاً ذكر إيف بونفوا (Bonnefoy) الذي يرى في الشعر «تجربة الوجود وتفكر في الوجود» حسب كلمات جان ستاروبينسكي في مقدمته للمجلد (قصائد):

- Poésie, Gallimard, 1982.

٤٢- - P. Veyne, (René Char en ses poèmes, Gallimard, 1990, p.302-313).

لقد أصاب ڤين بالإلحاح على أن شعر شار وشاعريته تنتشر مستقلة عن الفلسفة الهيدجرية.

٤٣- «لا يمكن للعلم أن يزود الانسان المنتهك إلا بمنارة عمياء، بسلاح الأسى، بأدوات بلا أسطورة».

R. Char, "les apparitions dédaignées", in Oeuvres complètes, Bib. de la pleïade, p.467.

٤٤- Introduction à "Dehors, la nuit est gouvernée (précédé) de placard pour un chemin des écoliers" op. cit., p.85.

٤٥- «الشاعر يمكنه أن يرى المتناقضات - هذه السرابات الدقيقة والصاخبة - تؤدي، وتتشخص سلالتهم المحايثة، فالشعر والحقيقة، كما نعلم، مترادفان».

"seuls demeurent", op. cit., p.159.

٤٦- في نص "seuls demeurent" يوصف الشاعر بالمبادئ الأكبر، ارجع أيضاً إلى تفسير شار لقضية رامبو: «لن يرسم الشعر إيقاع العمل. سيكون في الأمام».

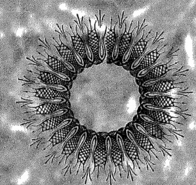
٤٧- «لئن سكنا البرق، فهو قلب الخالد»، «القصيدة المسحوقة».

٤٨- - "Partage formel", op. cit., p.155 . . . .

٤٩- - E. Marty, R. Char, Seuil, 1990, p.213. . . . .

الفهرس

٢٠٠٠ط١/٧/١٩٩٦



طبع وفرز الألوان مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

سعر النسخة داخل القطر ٣٥٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٧٠٠ ل.س